

المسرح بين أدبية النص وفنية العرض

(من الفضاء النصي إلى الفضاء الركحي)

هل ينتمي المسرح إلى الأدب؟
يجيب Gaeton Picon: «من حقنا أن نتساءل عن ذلك. قبل كل شيء هو مجال الكلام، الكلام في إطار الحدث. إنه قبل كل شيء نص، خصائصه كخصائص أي شيء مكتوب، إلا أن هذا النص ممثل، أي معيش أمامنا». (١)

إلى جانب إجابة Gaeton Picon نجد إجابات يؤمن أصحابها بأن المسرح فن قبل أن يكون أدبا، وإجابات يؤمن أصحابها بأن المسرح أدب قبل أن يكون فنا، وأخيرا إجابات يؤمن أصحابها بالتكامل بين الفن والأدب في المسرح.

ففي ما يتعلق بالذين يؤمنون بأن المسرح فن وليس أدبا يؤكد Bernard Dort أن المسرح ليس جنسا أدبيا كباقي الأجناس الأدبية الأخرى. فهو لا يتحدد بواسطة احترام بعض القواعد أو الاتفاقيات التي يقال عنها إنها درامية. كما أن العمل المكتوب لا يتحقق وجوده إلا من خلال اللعب (Le Jeu) فالعرض هو الذي يؤسس المسرح وليس العكس. (2)

ويقول المخرج الفرنسي Charles Dul- lin إن: «المسرح - وكثيرا ما ننسى ذلك - وجد من أجل الجمهور. فمن الممكن أن نحذف الخشبة، والديكور، والأثاث، ولكننا لا نحذف الجمهور. يجب أن نكتب

د. لوليدي يونس / المغرب

أن يكونا إلا مدخلا للعرض، وفي الوقت نفسه نقدا لهذا العرض، وإذا كان الكاتب الدرامي هو العنصر الخلاق الأول في العملية الإبداعية، فإنه في حاجة إلى عنصرين خلاقين آخرين أولهما المخرج والممثلون والتقنيون، وثانيهما الجمهور.

فكما يقول Eugene Ionesco: «المؤلف يكتب مسرحية، والممثلون يؤدون مسرحية ثانية، والمشاهدون يرون مسرحية ثالثة». (9)

أ- نص المؤلف: وهو الذي يشتمل على المادة الأساسية وهي الحوار والإرشادات المسرحية. وهو الجانب الأدبي في العملية المسرحية.

ب- نص المخرج والممثلين: أي عندما يصبح النص المقروء كلمات منطوقة وأصوات وحركات وانفعالات يقدمها الممثلون، ويربط بينها وينظمها المخرج.

ج- نص المشاهدين: أي الطريقة الخاصة التي يفهم بها كل مشاهد العرض المسرحي، ويؤوله بها، ويصنفه من خلالها، وكثيرا ما تتسع المسافة بين النصوص الثلاثة، وتصبح المسافة بعيدة بين الأدب والفن.

وتكمن أهمية الجانب الفني في المسرح في أن ذلك الحدث الميت والجامد على الورق يصبح حيا وحاضرا على الركح بفضل الممثلين، وهنا يكمن سحر المسرح. فجوانبه الخيالية (الحكاية والحدث...) تحيي بفضل جوانب حقيقية (الوجود الحقيقي للممثلين). كما أن سحر المسرح يكمن أيضا في ذلك التحول الذي يمس الفضاء النصي حينما يصبح فضاء ركحيا. فما كان يشار إليه في النص على أنه بضعة أمتار مربعة يصبح أثناء العرض هو الكرة الأرضية كلها، أو هو السماء، أو الجحيم. وما كان يشار إليه في

من أجله». (3) ويقول Pierre Larthomas: «صحيح أن الكاتب الدرامي يكتب نصه، ولكنه في الوقت نفسه الذي يكتبه فيه يتخيله منطوقا وملعوبا، فهو يكتبه لكي ينطق ويلعب». (4)

ويرى Jean Guiloineau أن المسرح هو العرض، فهو لا يمكنه أن يوجد إلا في مكان معين يجتمع فيه في الوقت نفسه الممثلون والجمهور. كما أن المسرح ديمومة، وهو بذلك لا يترك أثارا، وإنما يترك فقط ذكريات عالقة بذهن الذين شاركوا في العملية الإبداعية وهم: الممثلون والجمهور. (5)

ويدعو Andre Villicrs إلى ضرورة الانتباه إلى عامل أساسي ينتمي إلى جوهر المسرح، وهو أن هذا العمل الذي لا يزال يختمر في روح الكاتب، أو الذي بدأ يتجدد شيئا فشيئا على الورق، لن يكون لوجوده أي مبرر إذا لم يقض إلى العرض. فمفهوم العرض موجود منذ البداية في فكر الكاتب المسرحي، والمتفرج موجود منذ البداية في عملية الخلق نفسها. (6)

وتذهب Anne Ubersfeld أبعد من ذلك لتؤكد أن الحوار كنص هو كلام ميت لا معنى له. والنص خارج إطار العرض وقبل أن ينطق لا معنى له. فالدلالة لا تظهر إلا أثناء فعل النطق. (7)

أما Umberto Eco فيعرف النص بأنه آلة كسول تتطلب من القارئ عملا مضنيا من أجل ملء الفضاءات الفارغة أو «البيضاء». فالنص ليس إلا آلة افتراضية. (8)

إذن فبالنسبة لكل هؤلاء الدارسين والنقاد النص المسرحي في جانبه الأدبي ليس إلا عنصرا من عناصر العرض. وكل قراءة أو تحليل للنص المسرحي لا ينبغي

العرض الذي يمكنه أن يأخذ كل هذه القيمة هو ذلك العرض الذي يسعى أن يرضي في الوقت نفسه الجمهور المثقف والجمهور البسيط، حيث يسعى إلى البحث عن ذلك الرمز (موقف، أو حركة، أو كلمة...) الذي يمكنه أن يوحد بين مختلف شرائح الجمهور رغم تباين أصوله، وتنوع مشاربه. أما إذا لم يكن العرض بهذه المواصفات فإن «قراءة جيدة أحسن من عرض رديء». كما يقول Ion Ones-co (12) أو كما يقول Jean Genet: «العرض الذي لا يؤثر على روحي، عرض لا جدوى منه». (13)

وهكذا فإن الجانب الأدبي في المسرح بالنسبة لهؤلاء الدارسين هو جانب ثانوي، أما الجانب الأساسي فهو العرض القائم على اللعب "Le Jeu" بواسطة الوجوه، والحركات والأصوات... إلخ، فيقدر ما ينتمي المسرح إلى العالم الذهني، ينتمي أيضا إلى العالم المادي. وبقدر ما هو لعب بالأفكار هو أيضا لعب بالأجساد. إلى جانب هؤلاء الدارسين نجد أنصار الجانب الأدبي في المسرح، الذين يؤمنون بأن النص هو كل شيء، وهو الجانب الأساسي في العملية الإبداعية للمسرحية. بل يذهبون إلى أن النص الجيد يمكنه الاستغناء نهائيا عن العرض.

فهذا الكاتب المسرحي الفرنسي Alex- andre Dumas (الابن) (1824 - 1895) يقول: «العمل الدرامي يجب أن يكتب دائما كأنه لا يمكن إلا أن يقرأ». فالعرض ليس إلا قراءة جماعية بالنسبة للذين لا يريدون أو لا يعرفون القراءة». (14)

أما الكاتب المسرحي الفرنسي Henry Besque (1837 - 1899) فيقول «المسرح الحقيقي هو مسرح المكتبة». (15) ويرى الكاتب المسرحي الفرنسي

النص على أنه إنارة، يصبح أثناء العرض شمسا أو قمرا. وما كان يشار إليه في النص على أنه لوحة مرسومة، يصبح أثناء العرض حديقة، أو زنزانة، أو قصرا. أما إذا لم يتحول الفضاء النصي إلى فضاء ركحي، فسيكون على القارئ أن يتخيل إخراج هذا النص. والإخراج هو مجموع العناصر التي تتحول بواسطتها المسرحية من نص مكتوب إلى عرض. كما أنه سيكون عليه أن يتخيل ظروف وشروط تلفظ الحوار، لأن هذه الظروف والشروط وحدها هي القادرة على إظهار المعاني الخفية. ولا شك أنه ليس بإمكان كل القراء أن يتخيلوا هذا الإخراج وأن ينجزوه على المستوى الذهني. أو بعبارة أخرى أن «يملؤا ثقب النص»، أي أن يبنوا عرضا متخيلا كما تقول Anne Ubersfeld (10) فقليلون هم الذين يستطيعون أن يقولوا مثل الكاتب الأمريكي Eugene O'Neill (1888) - (1953) «لا أذهب بتاتا إلى المسرح، ومع ذلك أقرأ كل المسرحيات التي أعثر عليها. لا أذهب إلى المسرح لأنني أستطيع دائما أن أنجز في ذهني عرضا جيدا. (...)

والسبب الحقيقي هو أنني تربيت تقريبا في المسرح، وأعرف الشيء الكثير عن تقنية اللعب». (11)

إن الحديث عن القيمة الأساسية للعرض في العملية الإبداعية المسرحية لا يعني حديثا عن أي عرض كيفما كانت شروطه وظروفه وإمكاناته. وإنما الحديث هنا عن ذلك العرض الذي يحملنا إلى عالم آخر، ويسمح لنا بالهروب أحيانا من شرطنا الإنساني. ذلك العرض الذي يقدم لنا في خفة كل الأشياء التي نعلمها ثقيلة على قلوبنا وعقولنا. ذلك العرض الذي يحقق لنا الإحساس بالحقيقة ونحن نعلم أن ما نشاهده بعيد عن الحقيقة. إن

Georges Courteline (1858 - 1929) أن «الأساس بالنسبة للكاتب هو أن يمتلك مسرحاً مكتوباً يمكن قراءته بعد سماعه» (16)

وكان Pierre Brisson يردد دائماً أن المسرحية عمل مكتوب قبل أن يكون منطوقاً (...) والمسرحيات الكبرى تظل مسرحيات للمكتبة (7)

وكان Henri Gouhier يقول إن «الامتحان الحقيقي للعمل الدرامي ليس هو العرض، فالعمل الجيد يجب أن يصمد أمام الامتحان الآخر الذي هو غياب العرض. على كل حال، العمل الجيد ليس في حاجة على الإطلاق إلى العرض» (18) صحيح أنه لا يمكننا أن ننكر أهمية النص، فهو التعبير الأكثر اقتراباً من الفكر، ومن الفعل الذي يرسمه هذا الفكر. وصحيح أن النص في المسرح - كما في الحياة عموماً - يظل عنصراً أساسياً، إلا أن هذا النص وإن كان ضرورياً فهو مع ذلك غير كاف. إنه ضروري لأنه مركز الفكرة المسرحية ومنه ينطلق كل شيء، ولكنه غير كاف لأنه ليس إلا دعوة إلى الوجود، أما الوجود بالفعل فلا يتحقق إلا من خلال العرض وما يزرع به من حياة، وصراع، وإيقاع، وأصوات، وحركات، وألوان... ويمكن أن نسجل ملاحظتين على أنصار الجانب الأدبي في المسرح، هاتان الملاحظتان هما:

1- إن أغلب هؤلاء الأنصار هم من الكتاب الدراميين، بخلاف أنصار الجانب الفني في المسرح الذين هم من النقاد، والباحثين والمخرجين، ولا شك أن الكاتب الدرامي سيكون أكثر تعصباً للنص من كل هؤلاء لأن النص ثمرة إبداعه وجهده وفكره. وهذه الثمرة عندما تنتقل إلى العرض وبالتالي إلى عالم الفن كثيراً ما

تأخذ أبعاداً وصوراً أخرى قد تجعل الجمهور ينبهر بالإخراج وبالتمثيل، وبالتقنيات الموظفة في العرض إلى درجة قد ينسى معها المبدع الأول لهذا العمل الذي يشاهده، الذي هو الكاتب. إذن فالكاتب الدرامي حينما يدافع عن النص، فإنه في حقيقة الأمر يدافع عن وجوده هو.

2- لقد تراجع بعض أنصار الجانب الأدبي في المسرح عن مواقفهم وتصريحاتهم المتعلقة بأهمية النص، ولا شك أنه في تراجعهم هذا إقرار منهم بأن المسرح لا يمكن تذوقه وفهمه ومعاقته إلا من خلال جانبه الفني أي: العرض. وهكذا نجد الكاتب المسرحي Henry Becque يناقض تصريحه الأول الذي استشهدنا به ويقول: «كنت أشتغل أمام مرآتي، وكنت أبحث حتى عن حركات شخصيتي، وأنتظر أن تنطق شففتاي بالكلمة المضبوطة والجملة الصحيحة» (19) إذن فهذا الذي يكتب مسرحيته أمام المرآة، ويفحص حركات شخصياته، لا شك أنه يكتبها للعرض وليس للقراءة.

كما أن Henri Gouhier يتراجع عن تصريحه الأول ويقر أن العمل المسرحي يفترض النص، إلا أن هذا العمل لن يتحقق وجوده إلا بواسطة العرض، أي حينما يقدم الممثلون الحدث الدرامي في فضاء محدد، طوال زمن معين. فالعمل المسرحي هو شيء آخر غير العمل الأدبي، لأن العمل المسرحي لا يوجد بالفعل إلا بفضل مساعدة الفنون التي يلجأ إليها أثناء العرض (20) ولا بد من الإشارة هنا إلى أن توفيق الحكيم قد تراجع هو الآخر عن ما قاله في مقدمة مسرحية «بيجماليون» من أن مسرحه الذهني للقراءة وليس للعرض. حيث يقول في حوار أجري معه:

وعلى الركح.

ولعل هذا التكامل بين النص والعرض هو ما يسميه Patric Pavis «الخطاب الإجمالي للعرض» "Discours global de la representastion". وهذا الخطاب هو لعب بين ممارستين هما: ممارسة النص وممارسة الركح. وتربط بين هاتين الممارستين علاقة جدلية. فالموقف العملي للركح يتحدد بواسطة قراءة النص، وقراءة النص تتأثر بالركح. وهكذا فهذا «الخطاب الإجمالي للعرض» هو التمسرح "Theatralite"، أي في الوقت نفسه إخراج النص ووضع الركح في إطار النص. (24)

وإذا كنت قد قسمت النقاد والباحثين والكتاب الدراميين والمخرجين إلى أنصار للعرض المسرحي، وأنصار لقراءة النص المسرحي، وقائلين بالتكامل بين النص والعرض وبالعلاقة الجدلية القائمة بينهما، فإن Anne Ubersfeld تقوم بتقسيم آخر. حيث ترى إنه من الممكن تقسيم المواقف من النص والعرض إلى موقفين أساسيين هما:

1- الموقف الكلاسيكي «الذهني» الذي يعطي الأسبقية للنص، ولا يرى في العرض إلا تعبيراً وترجمة للنص الأدبي. وبذلك تكون مهمة المخرج هي «يترجم النص إلى لغة أخرى»، كما ينبغي له أن يظل «مخلصاً» لهذا النص.

2- الموقف الثاني وهو الأكثر شيوعاً في الممارسة المسرحية الحديثة، أو فيما يعرف بالمسرح الطليعي، وهو الرفض القطعي أحياناً للنص. فيصبح المسرح كله احتفالاً أمام الجمهور، ولا يصبح النص إلا عنصراً من عناصر العرض، وربما أقل هذه العناصر قيمة. كما أنه يمكن تقليص الجزء الذي يحتله النص، أو حذفه نهائياً

«لقد فضلت الكتابة للمسرح رغم أنني قد مارست الرواية، لأن المسرح هو المكان المناسب لعرض المشكلة أو القضية. فأنت تجمع الجماهير لتعرض عليهم حالة معينة وهم يتتبعونها معك ويشاركون في حلها. وليس هذا هو الحال في الرواية أو حتى السينما. فالجمهور هنا يتلقى في استرخاء ولا يشارك المؤلف مشاركة فعلية (...) أما في المسرحية فأنت تجد نفسك متيقظاً تمام اليقظة وأنت عضو مشارك مع المؤلف والممثلين والمخرج في كل حركة، وكل عبارة، تتذوقها وتتأثر بها وتثور عليها». (21)

إلى جانب هذين الموقفين اللذين تحدثنا عنهما بجد مجموعة من الباحثين والدارسين تؤمن بالتكامل بين الجانب الفني والجانب الأدبي في المسرح. فكل واحد منهما يخدم الآخر لنحصل في نهاية الأمر على عمل درامي متكامل.

فهذا المخرج الفرنسي Caston baty يقول: «إذا لم يكن النص هو كل المسرحية، فإن المسرحية تجد جذورها في النص». (22)

أما Pierre - Henri Simon فيرى أنه عليه أن نكون معتدلين وأن نمسك العصا من الوسط: «فالنص الدرامي هو نص أدبي كتب من أجل أن يعرض، وطبيعته مزدوجة. فهو لا يمكنه أن يوجد بدون أسلوب ملحوظ أثناء القراءة، ومع ذلك فقيمتها الخاصة لا تظهر بوضوح إلا بواسطة اللعب المسرحي، وبواسطة العرض». (23) فبالنسبة إليه المسرح لا يعرض دائماً وإنما يمكنه أيضاً أن يقرأ. واللذة التي يمكن أن نحصل عليها بواسطة القراءة هي لذة مقبولة. إلا أنه مع ذلك يظل النص مليئاً بقيم عاطفية وجمالية لن تظهر إلا بواسطة اللعب،

- 2 - Bernard Dort, cite par Jean Guiloineau, in: Le Theatre - Larousse - (Ideologies et Societes) - Collection Dirigee par Remy Martel - Paris - 1978, P: 9.
- 3 - Charles Dullin, cite par Henri Gouhier in: L'essence du Theatre - Aubier - Paris - 1978, P: 229.
- 4 - Pierre Larthomas - Le Langage Dramatique, P: 30.
- 5 - Jean Guiloineau - Le Theatre, P: 10 - 10.
- 6 - Andre Villiers: Theatre et collectivite - Edition Flammarion - Paris - 1953 - P: 95.
- 7 - Anne Ubersfeld: Lire le Theatre - editions sociales - 4eme edition - Messidor - Paris - 1987, P: 227.
- 8 - Umberto Eco, cite par Jean - Pierre Ryngaert, in: Introduction a l'analyse du theatre - Bordas - Paris - 1991 - P: 5.
- 9 - Eugene Ionesco: Notes et contres notes, collection idees - No 107 - Gallimard - Paris - 1966 - p: 49.
- 10 - anne Ubersfeld: L'ecole du spectateur - Lire le theatre 2 - editions sociales - Paris - 1991, P: 10.
- 11 - Eugene O'Neill, cite par Odette Aslan, in: L'art theatre - Seghers - Paris - 1963 - P: 284.
- 12 - Ion Omesco: La Metamorphose de la tragedie - P. U. F - 1ere edition - 1978 - p: 25.
- 13 - Jean Genet, cite par Odette Aslan, in: L'art du theatre, P: 113.

وهكذا إذا ما ابتعدنا عن التعصب للجانب الأدبي وحده، وعن التعصب للجانب الفني وحده، أمكننا القول إن العلاقة القائمة بين هذين الجانبين هي علاقة تكامل. فقد تخلق الكلمات جوا تراجيديا، أو كوميديا، أو شاعريا، لكن هذا الجو لا يكتمل ويأخذ صورته النهائية إلا إذا تضافرت الكلمات في العرض مع الديكور، والإنارة، والموسيقى، والمواقف... إلخ. فالكاتب الدرامي يكتب للعرض، والمخرج المسرحي ينطلق في إنجازه لهذا العرض من النص المسرحي. لكن إذا كنا نؤمن بهذه العلاقة الجدلية بين النص والعرض، فإننا نجد أنفسنا أمام سؤال جوهري آخر هو: ما هي طبيعة هذه العلاقة؟ هل العرض هو مجرد تنفيذ للنص، أم هو ترجمة له، أو هو تأويل له، أم هو تفسير له؟ إن العرض في اعتقادي هو تفسير للنص. فهو لا يمكنه أن يكون مجرد تنفيذ له، لأن في ذلك إنكارا للطاقة الإبداعية لكل من المخرج والممثلين والتنفيذيين. كما أنه لا يمكن أن يكون تأويلا له، لأن معنى ذلك الابتعاد في كثير من الأحيان عن الفكرة الأصلية للكاتب الدرامي، وربما الإساءة إليها. لذلك يجب أن يوظف إبداع المخرج والممثلين والتقنيين في تفسير النص، أي في إلقاء الأضواء على جوانبه المظلمة، وتبسيط غامضه، وتقريب بعيد، وبسطه بين يدي الجمهور الذي سيقوم بدوره بتفسير العمل الدرامي برمته.

- 1- Gaeston Picon, cite par Pierre Larthomas, in: Le langage dramatique (sa nature et ses procedes). PUF - Nouvelle edition - 1989 -

- trale - Editions d'aujourd'hui - paris
- 1978, P: 15.
- 21 - توفيق الحكيم... يتحدث: دار الكتاب-
الجديد - 1971، ص: 22.
- 22- Gaston Baty, cite par Henri
Gouhier, in: L'essence du theatre,
P: 77.
- 23 - Pierre - Henri Simon: Theatre
et destin, P: 14.
- 24 - Patrice pavis: Voix et image de
la scene - "pour une Semiologie de
la reception> - Presses Universi-
taires de Lille - (Nouvelle edition
revue et augmentee) 1985 - P: 42.
- 25 - anne ubersfeld - Lire le Thea-
tre - P: 16 - 17.
- 14 - Alexandre Dumas, cite par
Odette Aslane, in: L'art du theatre -
P: 241.
- 15 - Henry Becque, cite par Pierre -
Henri Simon, in: Theatre et destin (
La signification de la renaissance
Dramatique en France au XX,
siecle) Editions Armand Colin -
Paris. 1959 - p: 14.
- 16 - Ibid, P: 14.
- 17 - Ibid, P: 14.
- 18 - Henri Gouhier: L'essence du
Theatre, P: 102.
- 19 - Henry Becque, cite par Henri
Gouhier, in: L'essence du Theatre,
P: 49/
- 20 - Henri Gouhier: L'oeuvre thea-



لا يقدم المعلم الأول (أرسطو) في كتابه «فن الشعر» تعريفاً ناجزاً للدراما سوى «أن سوفوكليس (١) يحاكي مثل هوميروس أشخاصاً أفاضل ومن جهة أخرى يحاكي مثل أريستوفانيس، فكلاهما يحاكي أشخاصاً يقومون بأداء أفعال، ولهذا يطلق البعض لفظ «دراما» على مثل تلك المنظومات» (المسرحيات) التي تقدم أشخاصاً وهم يؤدون أفعالا»، ولعله - أي أرسطو - قد أثر أن يوغل في شرح الجزء (التراجيديا) و (الكوميديا) وإن كانت هذه الأخيرة لم تحظ بما حظيت به الأولى من اهتمام ربما أملتة نظرة اليونانيين أنفسهم، إلى ذلك النوع أو الجنس الموسوم بالرفعة والسمو، أو ربما أن ما كتبه عن (الكوميديا) لم يصل إلينا والدراما تتألف من التراجيديا والكوميديا، وتأسس على ذلك فإن ملامحها بل وهيكلها يُنشأ من خلال جزأها.

الدراما تنزع قناع الأدب

• د. نديم معلا
المعهد العالي للفنون المسرحية الكويت

ما يبدو، بقدر من التقديس، وبدا البصري رغم ثرائه، وتجلياته في العمارة والنحت مثلا، ورغم بصرية الحضارة اليونانية نسبيا، إذا ما قورنت بالحضارات الأخرى (بالحضارة العربية الإسلامية مثلا) وقد أسلس قياده للسمعي.

وتراجع السمعي وفق تراتبية صامتة، في هذا السياق، دفع المعلم الأول إلى تفضيل اللغوي/ الأدبي على البصري/ الحي.

وقد أثار، مثل هذا التفضيل، حنق واحد من أهم شراح أرسطو، في عصر النهضة، وهو كاستلفترو، فراح يدرس شروط العرض المسرحي من الناحية الفيزيائية ثم انتقل بعد ذلك إلى دراسة متطلبات الأدب الدرامي (النص) «(5) يجب على الكاتب المسرحي أن يتجنب معالجة الموضوعات العويصة المبهمة... ومن الواجب على الدراما أن تخلو من مشاهد الموت، والأفعال العنيفة».

وذهب كاستلفترو إلى أبعد من ذلك ليؤسس نظريته الخاصة بوحديتي الزمان والمكان على أساس محدودة خشبة المسرح، والضرورات الفيزيائية التي لا غنى عنها للمتفرجين.

وإذا كان ثمة من يقول بخلود النص(6)، وبأن العرض محكوم عليه بالزوال، لأن الأول يملك امتياز التدوين والكتابة، في حين أن الثاني يطويه الزمن ويتلاشى في المكان الذي شهد ولادته، فإن الوضع الآن قد تغير برمته، (إنذ(7) أدى ظهور وسائل الاتصال المسموعة - المرئية مثل السينما والتلفزيون، إلى تغيير القاعدة التي تركز عليها الثقافة، من قاعدة نصية (أي من الكلمة والنصوص المكتوبة) إلى قاعدة مسموعة مرئية (أي تعتمد على الصوت والصورة)». صار

الأشخاص يؤدون أفعالا، إذن هناك فعل يؤدي ويكون الأداء أمام متفرج، وكلمة دراما اليونانية(2) تعني حرفيا الفعل، وينجلي معنى الفعل من خلال مواجهته بآخر يسرد أو يوصف كما في الملحمة، ورغم وضوح البعد البصري، بل بعبارة أدق، الشرط البصري لتحقيق الدراما، إلا أن أرسطو يقلل من شأن هذا الشرط حين يأتي على تعريف «المرثيات المسرحية» أو المناظر: (3) «ومع أن لعنصر المرثيات المسرحية - في الحقيقة - جاذبية انفعالية خاصة به، إلا أنه أقل الأجزاء كلها من الناحية الفنية، وأوهاها اتصالا بفن الشعر، فمن الممكن الشعور بتأثير التراجيديا حتى ولو لم يقدّمها ممثلون في عرض عام. بالإضافة إلى هذا فإن خلق التأثيرات المسرحية المرئية، يعتمد على أصحاب الفنون المتعلقة بالآخراج المسرحي أكثر مما يعتمد على الشاعر التراجيدي».

لقد أسس أرسطو نظريته في «فن الشعر» معتمدا على معايير وفحص أعمال درامية لكتاب معروفين (ايسخولوس - سوفوكليس يوروبيديس) ولم يغمس هو نفسه، في الممارسة العملية كما فعل الكتاب أنفسهم، إذ كانوا مراقبين أو مشرفين أو منظمين لمسرحياتهم، وهي تتحول إلى عروض مسرحية وبالتالي فإنه كان أقرب في صوغه، إلى النظرية منه إلى التطبيق، أضف إلى ذلك تلك المكانة المتميزة التي احتلتها اللغة في الحياة، وتمظهرت في الولع بالخطابة وشيوع الجدل السياسي والقضائي، والدور الذي لعبه(4) السفسطائيون في هذا المجال ليس بقليل، كانت اللغة تزامم الصورة وتهزمها، في كثير من الأحيان، وهكذا أيضا تسيد السمعي وأحيط، على

واجتزائه وإطلاق هذا الفصل أو الاجتزاء، كما يحدث في كثير من أقسام المسرح التي تتبع كليات الآداب، في بعض الجامعات العربية الطالب هنا يتشرب الدراما كأدب بحت، وتنطوي أحكامه النقدية تبعاً لذلك، على جهل أو تجاهل لتجليات الدراما (العرض المسرحي). ولعل من المفيد إعادة النظر في المصطلح والجنس أو النوع، بحيث تكون الدراما نوعاً أو جنساً فنياً وليس أدبياً بمعنى آخر، عزل الأدب عن المسرح (الأدب المسرحي) بحيث لا يكون الأول مضافاً إلى الثاني.

الأدب (النص) في العرض المسرحي جزء من كل وليس كلاً مستقلاً وهو إذ يوجد، فإنه ليس هو الذي يجعل الدراما دراما «إن ما يجعل من الدراما دراما هو تحديد العنصر الكامن، خارج وبعد الكلمات، ويجب مشاهدته كحركة - أو وهو يمثل - لاعطاء تصور الكاتب قيمته الكاملة».

تتكون الكلمات بالانفعال، وهي تنطلق، يمتلئها دلالات جديدة، يعجز السرد والوصف عن انجازها، الكلمة الواحدة - على سبيل المثال - يمكن أن تنفتح على دلالات متعددة من خلال نبرة الصوت، وما تحتويه داخلها من إشارات (إلقاء التحية على إنسان ما يمكن أن ينطق بنبرات مختلفة، وفقاً للحالة النفسية أو المزاج لهذا الإنسان أو ذاك) والكلام (النص) حينما يترجم إلى فعل بصري، يسقط الكثير من بنيته الإنشائية والسردية، الوصفية، الحركة تقول ما لا يقوله الكلام (الإيماء، النظرة، الانفعال المعبر عنه من خلال الصوت)، وقد يحدث أن يتحول نص عادي أو متوسط القيمة، إلى عرض جيد إذا كان وراءه ممثلون ومخرج متمكن، فالعرض يمكن أن يحرر

بالإمكان تصوير العرض المسرحي، والاحتفاظ به لمشاهدته، تماماً كما يحتفظ بالنص - من خلال طباعته - وإعادة قراءته. من البدهي أن العرض، وهو ينقل إلى شريط، يخسر الكثير من حيويته وربما راهنيته، حيث يغيب اللقاء الحيوي والمباشر، مع المتفرج، متفرجه هو، وليس المتفرج الذي يشاهد بعد النقل، ولكن تعدد القراءات البصرية لا يختلف هنا، من حيث الجوهر، عن القراءات السمعية (أي قراءة النص المدون في كتاب)، والعرض المسرحي أولاً وأخيراً، هو المعني بالقراءات البصرية المتعددة، فكما تعاد قراءة النص، ويستعاد معها، فإن إعادة تقديم نص ما، ومن خلال رؤى إخراجية متباينة، وأداء متباين، لهذه الشخصية أو تلك، وفي حقب ومراحل زمنية مختلفة، يعني أن دورة حياة كاملة تتحقق لنقل بعبارة أخرى إن الممثل أو المخرج قد يموت، ويتلقفه العدم، لكن العرض المسرحي يستمر. ثمة ممثلون ومخرجون وصانعو عرض، يتناوبون على تقديم نص هنا ونص آخر هناك، وفي كل أمسية تقف هذه الشخصية أو تلك على قدميها، وتجري الحياة في نسغ الكلمات، وينهض العرض صورة مسجمة. هل نقول بعد هذا إن العرض المسرحي نشاط إبداعي زائل، وأنه يفنى بانتهاء اللحظة أو فنائها؟

العرض كظاهرة غير قابل للغناء، تماماً كالقصة - النص، أو النص - الكلمة عصي على يالموت المطلق، ليس معنى هذا أن ندع النص (الأدبي) يتحلل ويختفي من العرض المسرحي بل القصد هو أن نكف عن تبجيل الأدب في العرض المسرحي، وبالتالي اعتبار النص أدباً مسرحياً خالصاً، وقراءته كما تقرأ الرواية أو القصة، أي فصله عن سياقه الطبيعي

(1848) بالعرض أكثر من احتفائه بأدبية النص. وكذلك كانت نصوص كل من يوسف ادريس وألفريد فرج ونجيب سرور وسعد الله ونوس وعز الدين المدني وعصام محفوظ، تتوسل العرض وتشترك معه إما من خلال الملاحظات - ملاحظات الكاتب - المبتوثة في فضاء النص، أو من خلال البيانات المسرحية أو الطروحات التي ترافق النصوص. وعلى الرغم من المدائح التي كان يكيلها الكتاب الأوروبيون أمثال: جونسون، وردزورث، كولردج، بايرون، تولستوي للأدب الجاد - مقارنة بالدراما - إلا أنهم جميعاً جربوا، وبدرجات متفاوتة من النجاح، الكتابة المسرحية، ودفعهم الفضول - ربما - إلى تقصي ملامح العرض المسرحي، حتى أن كولردج، وهو يكتب عن شكسبير، تحدث عن «فعالية الانتباه الدائمة التي يتطلبها الجريان السريع، والتغير الحثيث وطبيعة الأفكار والصور اللعوب...» وفعالية الانتباه هنا مقرونة بالمشاهدة. فالعرض المسرحي وبسبب طبيعة تركيبه ومضارعه وراهنيته، لا يحتمل شروداً أو سهواً أو انشغالا بموضوعات جانبية، في حين أن مثل هذا الانشغال يصل حد البدهي، في الأعمال السمعية (الرواية، القصة، القصيدة...) ليست المسألة في الاهتمام بالعرض المسرحي، والنظر إلى الدراما باعتبارها فناً لا تكتمل دورته الحياتية، إلا بتحقيقه وتجسيده مادياً (العرض) إنها أبعد من ذلك، أبعد من مجرد الاهتمام، إلى الاعتراف ومن ثم الممارسة الفعلية.

بعبارة أوضح ليس في وسع دارس الدراما تجاهل أنها كيان ناقص، بناء غير مكتمل، عالم تعوزه الأعمدة التي ينهض عليها، وتأسيساً على ذلك فإن دارس

النص من الهذر أو اللغو، ويمكن أن يفجر جوانب بصرية كامنة ويشكلها جمالياً، فتكون الغواية البصرية منفذاً أو معبراً إلى عرض أمتع من النص بكثير.

ولقد كسرت تجارب مسرحية حديثة وقديمة «أدبية» النص ففي القرن السادس عشر في إيطاليا، نشطت فرق «كوميديا دل آرتي» أو الكوميديا المرتجلة، التي نأت بالنص الأدبي بعيداً، وقربت الكلام العادي اليومي. والأهم من ذلك أن الارتجال كان الأساس الذي قام عليه هذا النوع من المسرح، أما الشخصيات التي أسرت المتفرجين في ذلك الوقت، فلم تكن كائناً ورقياً، بل وجهاً مشهدياً منتزعا من قلب الواقع ولا مكان فيه للمتخيل أو التخيل. ومن التجارب العربية الحديثة، تجربة المسرح الجديد في تونس، في النصف الثاني من السبعينيات وحتى أوائل الثمانينيات، حيث النص يخرج على النسق التقليدي للكتابة الأدبية، ويقف على تخوم السيناريو، ومع ذلك فإن المتعة البصرية، بل والمعرفية أيضاً، في التجربتين السابقتين، فاقت وتفوق عشرات النصوص التي يعلو فيها صوت الخطابة والإنشاء.

وإذا كان النص الشكسبيري ينطوي على قيمة أدبية، تتجلى في حضور قوي للصورة الأدبية قبل كل شيء، فإنه كان يمر وباستمرار عبر ما يمكن تسميته «بالمصفاة» المسرحية التي هي خشبة المسرح، كان النص إذن يختبر ذاته من خلال العرض، والأمر ذاته يمكن أن يقال عن المسرحي الألماني بريخت، وإن كان الأدبي في مسرحه لا يتركز في الصورة الأدبية، قدر توزعه على شعرية الحكاية. وفي المسرح العربي احتفى مارون النقاش ومنذ عرضه الأول في بيروت

عندها تنشأ العلاقة الإيقونية بين الممثل والشخصية، بمعنى أننا نرى في وجهه دلالة على وجه الشخصية. وعلى سبيل المثال فإن وجه لورانس أوليفييه الانكليزي، أصبح لدى أعداد هائلة من المتفرجين يدل على الشخصيات التي جسدها، كما أصبح وجه الممثل الروسي الشهير سمكتونوفسكي يدل على شخصية هاملت وقد تتعدد الوجوه، بتعدد القراءات، لكن الثابت هنا أن الممثل يضيف لغة أخرى، غير لغة الكلام، إلى الشخصية المجسدة: الإيماءة، نبرة الصوت، طبيعة الملابس، التي لا يأتي النص على تفاصيلها كاملة، وقد لا يذكرها إطلاقاً، ثم الأهم من هذا كله، في هذا السياق، بصمات الممثل نفسه الشخصية في النص، شبه ميتة إن لم تكن ميتة، ومهما حاول خيال القارئ أن يخرجها من حالة السبات، أو يعيد إليها الحياة، فإن التجسيد هو الذي يمنحها الحياة كاملة. إن الممثل إذ يلم شتات الشخصية بعمل إبداعي، قوامه القراءة الممنهجة للفعل النفسي - الجسدي، وللملامح الخارجية، فإنه يعيد انتاجها، وقد يمضي إلى ما هو أبعد من ذلك، فيجسر الفجوات بين مفاصلها الرئيسية، سعياً إلى ما يمكن أن يدعى بالتجلي الكامل.

الكاتب المسرحي عبر ملاحظاته الإرشادية والتي يضعها غالباً بين قوسين كبيرين في بداية الفصل، أو في استهلال المشهد أحياناً، ينشغل بوصف المكان وتوزيع قطع الاكسسوار فيه، أكثر من انشغاله بوصف الشخصيات ذاتها، التي تملأ هذا المكان وتحرك اكسسواراته، وهكذا ينمو دور الممثل، ويتأسس إبداعه، وهو يحيل التفاصيل كلها إلى منجز إبداعي شامل، يتميز بالتكثيف والتحويل.

الدراما الذي تنقصه الدراية بعناصر العرض، سيجد نفسه بعيداً، عن جادة الصواب والدقة فيما يكتبه عن الدراما سواء كان يحتكم إلى المعايير أو إلى القراءات النقدية الحديثة.

ولعل العرض المسرحي الذي يتألف خطابه من خطابات مركبة (خطاب النص، خطاب الاخراج، خطاب العرض الذي لا يتشكل من كلمات فقط وإنما من حركات واكسسوارات وأصوات وإضاءة وأزياء...) وعمليات تلقي مركبة أيضاً ومتداخلة (المخرج كمتلق للنص والممثل كمتلق لنص الاخراج ثم المشاهد كمتلق للعرض) لا يمكن الوقوف على مفاتيحه الأساسية، تأويلاً أو تفسيراً أو قراءة، إلا بامتلاك القدرة على تفكيك التفاصيل التي تكون معماره الفني.

النص، من هذه الزاوية، بل ومن الزوايا كلها، مشروع، خطة تصور لعرض، وأياً كانت المبررات أو المسوغات التي يسوقها أصحاب مسرح القراءة، أو المسرح المكتوب للقراءة - على ندرتهم هذه الأيام - فإن الكاتب المسرحي، وهو يكتب، يجد نفسه في مواجهة متخيل واحد: حركة الشخصيات وصدامها على خشبة المسرح، وحين يجري الحديث عن المسرحي (التخيل) والواقعي، فلعل ما يلفت الانتباه، هو أن ما يحدث في الواقع لا يمكن عكسه، في حين أن ثمة إمكانية - للبدء من جديد - في الدراما.

والشخصية المسرحية، في كيانها الورقي - كما سبق وأشرنا إلى ذلك - أي وهي مرسومة بكلمات داخل النص، لا تمارس وجودها الحي أو العياني إلا بعد أن تنحل في الممثل الذي يؤديها، في هذا التحول أو الانحلال - وحتى مع وجود مسافة بين الممثل - المؤدي والشخصية -

فسيفولد مايرخولد (12) هذا المفهوم عبر (الأسلبة Stylizacia). وبالإضافة إلى فرادة الإيهام المسرحي، وفرادة الدلالة أو الإشارة المسرحية (كل شيء على خشبة المسرح هو إشارة أو دلالة على شيء آخر) فإن العرض المسرحي عالم منظم، وكل شيء غير ضروري سيظهر مقحماً ودخيلاً، ليس معنى هذا أن النص يفتقر إلى مثل هذا التنظيم، لكن البنى التي يتشكل منها، هي بنى لغوية، ومنشئ أو مشكل هذه البنى فرد (الكاتب المسرحي) والشطط أو الفوضى يمكن أن يظل مخبوءاً. إن سطراً واحداً من حوار، قد لا يساهم في نمو الأحداث والشخصيات وجلالها، يعد إنشاء فائضاً عن الحاجة، وبعبارة أخرى عندما يعرض النص على خشبة المسرح فإن عيوبه كلها تتبدى للعين. النص بداية، في حين أن العرض هو نهاية دورة حياته، كل نص مشروع عرض وبالتالي فإن ضرباً من التبعية لابد قائم، والحديث عن أدب مسرحي وعن الدراما كأدب، غير دقيق، هو جنس أو نوع من طراز خاص قد يكون النص المسرحي أدباً إذا قطع صلته بالعرض وتوجه إلى قارئ كقارئ الرواية أو القصة أو ديوان الشعر، السؤال هنا هل ثمة نص أو كاتب يحكم على نصه ونفسه بالعزلة عن المسرح - البناء، عن المسرح - الصورة؟ متلقي الدراما ليس كمتلقي الأجباس أو الأنواع الأدبية، وناقد الدراما غير ناقد الأجناس والأنواع الأدبية، لأن عليه ألا يقف عند الوجه الأول، بل عليه أن يعبر إلى الوجه الآخر. وإذا كان هذا التفريق أو التمييز بين الدراما والأدب مازال يثير بقايا سجل الغرب، فإنه - في عالمنا العربي - يكاد أن يكون عصياً على السجل.

ولعل الملاحظات الإرشادية ذاتها، هي اعتراف بدور الصورة وسطوتها وبالعلاقة التكميلية بين الكلمة، التي ينشئ نصه بوساطتها، والصورة التي يتوسلها. والتعريف الحديث، والمنطقي، للعرض المسرحي يرى في النص «(10) عنصراً اختيارياً وليس إجبارياً، وسجلاً مكتوباً لما حدث وليس خطة محكمة راسخة لاسترجاع حدث مسموع مرئي» النص إذن مجرد عنصر من جملة عناصر أخرى، يتألف منها العرض المسرحي، وكونه اختيارياً يعني أن هذا الأخير، يمكن أن يوجد بدونه، والنص كأحد عناصر العرض المسرحي، يتحرر من قيود تبعيته للغة، للكلام، ليدخل في علاقات وأنساق جديدة هي أقرب إلى التناغم والتوازن والانصهار منها إلى الاحتفاظ بكياناتها ومن ثم تقابل هذه الكيانات، والعرض المسرحي ينطوي على تجسيم الحدث المسموع - المرئي، لدى استرجاعه، وفي أبعاده التي تدفع الإيهام بالواقع إلى ذروته. وإذا كان الإيهام بالواقع، يمكن أن يتخلل الأنواع الأدبية (الرواية والقصة) بخاصة فإنه في الدراما يشابه الواقع مجسداً ومجسماً، لأنه - الواقع - ومن خلال العرض، يبدو أكثر غواية وجاذبية، لولوج عالم الإيهام. وفرادة الإيهام المسرحي - كما يقول كولرج - «(1) ليس في أن يحكم العقل بأن هذه غابة، بل في التغاضي عن الحكم بأنها ليست غابة».

وقد يكون كولرج يومئذ إلى ما يسمى بالشرطية المسرحية، أو الإشارة إلى الكل بالجزء Synechdoche حيث تبرز قدرة المسرح على نفي الدلالات الواقعية الثابتة وتحويلها، فالشجرة تدل على غابة، والتاج يدل على الملك والخرطوم يدل على الفيل، وقد قارب المسرحي الروسي

الهوامش:

- (1) ارسطو- فن الشعر- ترجمة د. إبراهيم حمادة- مكتبة الانجلو المصرية- القاهرة 1986- ص 72- 73.
- (2) Dran ومنها جاءت كلمة Drama.
- (3) المصدر السابق- ص 99.
- (4) د. محمد صقر خفاجة- النقد الأدبي عند اليونان من هو ميروس إلى أفلاطون- دار النهضة العربية- القاهرة 1962- ص 25.
- (5) نقلا عن د. إبراهيم حمادة عن حصاد الدراما والنقد- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- 1987- ص 16.
- (6) يكتسي خلود النص أهمية خاصة حينما يكون الأمر متعلقا بالكتابة المسرحية العربية وهي تواجه محنة زوالها، انظر نديم معلا- أزمة الكتابة المسرحية العربية- مجلة عالم الفكر- المجلد الخامس والعشرون- العدد الأول/ سبتمبر 1996- ص 5.
- (7) جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- ترجمة نهاد صليحة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة 1940- ص 18.
- (8) مارتن إسلن تشريح الدراما- ترجمة أسامة منزلجي- دار الشروق، عمان- 1987- ص 15.
- (9) نقلا عن س. و. داوسن- الدراما والدرامية- ترجمة جعفر الخليلي منشورات عويدات- بيروت 1980- ص 98.
- (10) جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- مرجع سابق- ص 28.
- (11) س. و. داوسن- الدراما والدرامية- مرجع سابق- ص 26.
- (12) انظر كاترين بليز إيتون- مايرخولد وبريخت- ترجمة فايز قزق ومراجعة وتقديم نديم معلا- منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية- دمشق
- <http://Archiv997beta.Sakhrit.com>

الفن الدرامي البديع ونقد الدراما التقليدية بين المسرح الملحمي والماركسية والعشية

الدكتور عبد الرحمن بن زيدان / المغرب

برتولد بريخت ونقد الدراما التقليدية:

ظهر تأثير الفكر الماركسي في المسرح مع الموقف الذي أعلنه برتولد بريخت بعد أن اقتنع بضرورة ربط الممارسة المسرحية بخلفيات فلسفية مادية تعطي المسرح موقعه الصحيح في البنية الثقافية والفنية لأي مجتمع.

لقد أكد بريخت قائلاً: «أردت أن أستعمل على المسرح الجملة القائلة «إن المهم ليس تفسير العالم بل تغييره» وهو ماتولد عنه مسرح ملحمي لا يشبه المسرح الأرسطي «التراجيدي» لأن المسرح البريختي مسرح تعليمي ملتزم سياسياً بتعميق «ضرورة تعرية كل قناع جديد يرتديه النظام الرأسمالي الذي لا يكف عن المراوغة».

لقد سخر بريخت «مما تتضمنه الواقعية الاشتراكية من تشجيع للوهم الواقعي والوحدة الشكلية والأبطال الإيجابيين» وأطلق على نظريته الخاصة في الواقعية اسم «الأرسطية» وهي طريقة منتشرة لمهاجمة نظرية خصومه، فقد أكد أرسطو شمولية الفعل التراجيدي ووحده مع البطل في تعاطف ينتج تطهير الانفعالات. أما بريخت فقد رفض تقاليد المسرح الأرسطي برمتها، وأكد ضرورة تخلي الكاتب المسرحي عن الحبكة المصقولة المتلاحمة، وأن يتجنب إثارة أي إحساس بالحمية أو الشمول لأن حقائق الظلم الاجتماعي تستلزم تقديمها بطريقة تبدو معها هذه الحقائق غير طبيعية على الإطلاق ومثيرة للدهشة التامة»

إن النظرية المحمية تتكون من اندماج عنصرين رئيسين هما العنصر الشكلي والعنصر الإيديولوجي. وتفترض وجودا مسبقا لنظرية عامة لرؤيا العالم تكون الماركسية قوامها، ويكون أي اقتناع بالوهم وبالتطور العشوائي للتاريخ شيئا مرفوضا، لأن بالنظرية المحمية يمزج برتولد بريخت العنصرين الشكلي والإيديولوجي بمختلف مقومات وركائز مسرحه وجمهوره والممثلين، وشكل ومحتوى المسرحية: الإخراج والموسيقى، وكل واحد من هذه العناصر لا يتطلب الاكتفاء بإحداث تجديد فيه، بل تغييره تغييرا كلياً بعد أن صار بريخت يعد المسرح ماهية متكاملة تستدعي ضرورة عدم الاكتفاء بتطوير فن المؤلف أو الممثل بل تتطلب القدرة على تطوير المتفرج لجعله منتجا يلعب دورا أساسيا وإيجابيا بوعيه في المسرح.

في هذا السياق، فإن الاندماج الكلي، والتكبير على

ومنوما لذيذا بما تتضمنه من دوافع الرحمة والشفقة، وبطابعها الموقر المتكلف، وبلا واقعية حيكته، وديكوراتها بحيث إن المتفرج يتماهى بين مصيره والمصير الفردي للبطل فوق الركح، ويصل إلى درجة يكون معها «عبء الوجود» قد زال مؤقتا على كتفيه.

إن الجمهور حين يشاهد عرضا تقليديا ينقل إلى خارج ذاته، ويتلقى صورة عن العالم بوصفه ماهية ثابتة أحادية يكون عليه أن يقبلها كما هي، فتفرض عليه نظرتها المثالية فتجعله يؤمن بأن الفكر هو الذي يحدد الواقع وليس العكس. من هنا حدد المسرح الملحمي مشروعه الفني في الفن الدرامي الجدلي بابتكاره مجموعة من الأدوات التي يحقق بها مشروعه الفكري في المسرح الملحمي الذي يقوم على مجموعة من الأسس التي يغير بها شكل ووظيفة المسرح.

في المسرح الملحمي جرى ابتكار نظرية التغريب البريختية وممارستها من أجل النضال ضد الاستلاب التقليدي. إن التوصل إلى هذه النظرية يعني تغريب الحادثة أو الشخصية، يعني «قبل كل شيء أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها. لقد ركز بريخت في عنصر الشكل الذي يحمل عنصر الإيديولوجيا على:

- نقد كتاب «فن الشعر» لأرسطو..

- نقد الاندماج في الشخصية، والتوكيد على التناقض الموجود بين المنهج الملحمي ومنهج التمثيل عند ستانيسلافسكي الذي يشجع الاتجاه الوجداني الكامل بين الممثل والدور، لأن الاندماج الكلي، والتكبير على

ضياح وتبخر الدلالة الاجتماعية، والمعنى الإيديولوجي للمسرح.

- تغيير وظائف المسرح واعتبار هذا المسرح مؤسسة اجتماعية.

- التوكيد على التناقض في الفن الدرامي الجدلي.

- تحطيم الإيهام بالواقع عن طريق أثر التغريب.

إن المسرح في رأي برتولد بريخت، وبهذه المقاييس قادر ليس - فقط - على إثارة الأحاسيس، وأفكار مسموح بها في العلاقات البشرية، وفي مثل الظروف التاريخية. بل يستخدم ويولد أفكارا وأحاسيسا تعتبر ضرورية لتغيير الظروف التاريخية. (2)

لقد بين بريخت - كما يقول رولان بارت - دون لبس مكان وموقع المسرح الدلالي وأدرك أنه من الممكن تناول العمل المسرحي باصطلاحات معرفية لا باصطلاحات انفعالية عاطفية، فاختار أن يرى المسرح بشكل عقلائي رادما بذلك الهوة الأسطورية بين الإبداع والتفكير، بين الطبيعة والنظام، بين العفوي والعقلاني، بين «القلب» و «العقل» فليس مسرحه بالمسرح المثير للشفقة، ولا هو بالمسرح العقلي، بل هو مسرح يقوم على دعائم منطقية سليمة، وقرر أن للأشكال المسرحية مسؤوليات سياسية» (3)

وأهم خصائص المسرح الملحمي في نظر رولان بارت «أن مادية العرض لدى بريخت ليست مستقاة بأكملها من جمالية أو سيكولوجية العاطفة، بل أيضا، وبشكل رئيسي من تقنية الدلالة، وأن معنى العمل المسرحي ليس بعدد النوايا والبدع بل كما يجب تسميته بمنظومة الدال العقلانية، وأن العلامة المسرحية لا تأتي عفوا الخاطر، وما نسميه طبيعيا لدى الممثل أو

حقيقيا في التمثيل، ليس إلا لغة كسواها من اللغات تؤدي اللغة وظيفتها التواصلية استنادا إلى صحتها لا إلى حقيقتها. إن بريخت يقرن المسرح الدلالي بالمسرح السياسي ليقدم موقفا من الطبيعة والعمل والعنصرية والفاشية والتاريخ والحرب والاستلاب، ومع هذا فهو مسرح الوعي لا الفعل، إنه المسرح الملحمي لا المسرح الواقعي،. إن المسرح بين نفي الاتباعية فيه، وتوكيد الماركسية والمسرح والحياة في مكونات هذا المسرح تجعلنا نطرح إشكالية هذا المسرح للتعرف إلى العلاقة بين المسرح الملحمي والواقعية هل هي موجودة أم لا؟ إذا كان الجواب بالإيجاب أين يكمن الواقعي في هذا المسرح؟ وإذا كان بالإثبات أين يتجلى ذلك؟

الملحمية والماركسية: أية علاقة؟

الواقع أن الدمج بين الماركسية والمسرح والحياة قد جعل المادة التي يشتغل عليها نقاد برتولد بريخت صعبة ومعقدة لا تهب نفسها بسهولة لأن «مفهوم العام الذي يكمن بين سطور مسرح بريخت الملحمي - ويتبناه هذا علنا - هو الماركسية. مبدئيا تفترض الماركسية وجود عالم مادي خارج الإنسان ومستقل عنه، لكنه في متناول وعيه وإدراكه ونشاطه، وهو (أي العالم) حساس إزاء تأثير الإنسان عليه، وتؤكد الماركسية أسبقية المادة، وتؤكد أسبقية الحقيقة، وهذا العالم الحقيقي المتحرك اللامتحرك هو في تغير مستمر، وفكرة التغير - هنا - أساسية. أما التغيرات فإنها لا تحدث بشكل أحادي الخط، بل غالبا (ما تتم) عن طريق خطوط ضمنية، وعبر قفزات وتفجرات، إذن، لكي نفهم العالم، علينا أن نتصوره كانعكاس

الدراماتورجيا البريختية حتى بات نتاج بريخت ظاهرة لها قانونها وامتلاؤها السياسي ومتعتها التي تعلم الجمهور كيف ينتقد ويغير ويتغير.

يكفي أن نحدد هذه الأصول الدرامية لنرصد الإطار العام الذي كان يتحرك فيه بريخت، وهي أصول حددها كيته ريكله فايلر "kaethe weilhr Reulicke" كالتالي:
1- الدراما الأرسطية: هي الدراما المبنية وفق قواعد أرسطو مثلما دونت في كتابه «فن الشعر» ويمكن اليوم اعتبار أنوي وسارتر ممثلين لها.

2- الدراما الأرسطية الجديدة: وهي تعتمد - في الحقيقة - على وسائل فهم مركبة للاندماج. لكنها تستغني عن مفهوم القدر، وقد تطورت هذه الدراما ضمن الواقعية الاشتراكية في أعمال فريدريك وولف - مثلاً - وفي بنادق الأم... لبريخت.

3- درامية الانحلال: وهو الشكل الذي أخذته الدراما الأرسطية في نهاية مجتمع الطبقات، وهي تعتمد «الاندماج» ومفهوم «القدر»، لكن ليس بالمعنى الإغريقي، وإنما تظهر العلاقات على أنها حتمية لا يمكن معرفتها أو تفاديها - وممثلاً هذا الاتجاه البارزان بيكيت ويونيسكو.

4- دراما شكسبير الملحمية والإليزابيثيون عموماً: وهذه الدراما تطورت في ألمانيا في أعمال لينز وبيوشنر، وأعمال شيللر وجوته المبكرة، وتتم اليوم كتابتها في شكل معدل عند دورينمات.

5- مسرحيات برتولد بريخت الملحمية المركبة بوضوح وفق حتمية جديدة، وهي مسرحيات لا يمكن إدراكها وفق المفهوم الملحمي - فقط - لأنها مادية جدلية في الفهم الفكري للمجتمع وواقعية اشتراكية

لسيرورة التغير. وهذه السيرورة والتغير يحدثان دياليكتيكياً، بمعنى أنهما ينتجان عن صراع أو نضال. الإنسان جزء لا يتجزأ من العالم، وهو جزء لا يتجزأ من البنية الاجتماعية كما تكون موجودة في زمنه، وهو في مقابل هذا يعكس طابعها وحركاتها ووعيه»(4).

من هذا المفهوم، ومن هذا الدمج بين الماركسية والمسرح والحياة ولد المسرح البريختي، وظهر المسرح الملحمي الذي صار ظاهرة فريدة في المسرح الحديث، لأنه استطاع إعادة النظر في الممارسة المسرحية الغربية برؤية جديدة، وبأدوات، وبتقنيات مغايرة، فأعطى هذا المسرح مداه المعرفي وهو يقصي النظرة الكلاسيكية للمسرح مركزاً اهتمامه ووجوده على ثلاثة عناصر جوهرية في بديله الفني والفكري والسياسي هي:

- عنصر التطهير.
- وعنصر التماهي.
- وعنصر المحاكاة.

العنصران الأولان يرتبطان بالمأساة، أما العنصر الأخير فيرتبط بالشعر بشكل عام، واستخدم بريخت مصطلح «ملحمي» المستعار من أرسطو بهدف تحديد نوع من السرد يتيح وصف أحداث متوازية، ولا تكون أحداثاً مرتبطة بالبنية العضوية للمأساة المتعلقة بقاعدة الأحداث، وليس بالضرورات التي تتطلبها تطور الحبكة وتساعد الفعل والأزمة وحلها.

مع هذا الموقف الذي أحاط بنظرية المسرح الملحمي ظهر النسق الفكري لبريخت كبديل للأصول الدرامية السابقة، وظهرت معه مسرحياته الملحمية تتميز انفرد عن السابق بمجموع التقنيات والمضامين الفكرية التي توحيدها أصول

في أسلوب التعبير، على أن لا يجوز إدراك خصوصياتها وفق هذه المفهوم التي تشتمل على أكثر من طريقة بناء... أما الأساس النظري فهو «الأرجانون الصغير للمسرح» (5).

لقد زعزع بريخت هذه الأصول الدرامية، وعمل على صياغة مفرداتها ومكوناتها برؤية جديدة جاءت بعد أن استوعب جدلية المظاهر الفردية والاجتماعية في المجتمع، فكانت النتيجة أن أنتج واقعته في واقعية المسرحيات التي كتبها، فكان نضج الشخصيات النمطية أفضل رؤية قدمها من خلال شخصية «غاليلو» و «بوتيتلا» لتوجيه اللعبة المسرحية إلى الوظيفة التعليمية، لا على أساس فهم مسرحه بأنه عالج مواضيع «اجتماعية» و «واقعية مباشرة» بل على أساس البعد الفلسفي من خلال المكونات النظرية للماحمية في علاقتها بجدلية الفردي والاجتماعي دون إهمال أو إبعاد المتعة والمسرة على الجمهور، ودون إبعاد العلم عن المسرح، خصوصاً منه ذاك الذي يقدم متعة مسرحية جديدة للإنسان بهدف تغيير المجتمع، بل وصنع تغييرات عظيمة وتاريخية من خلال معنى الاشتراكية التي يقدمها مسرح قائم على التغريب، وعلى العجائبي والمدهش حتى لا يصبح صورة واقعية فوتوغرافية ونسخية للواقع.

لقد تجاوز بريخت كل الصور الجاهزة للواقع، فكان تجاوزه يعطي للمحيته كل الطرق الممكنة والمكتملة للإبداع المسرحي ليتيح لرؤيته للعالم تحليل الوسط الاجتماعي للشخص واستخلاص الروابط السببية منه، وإبرازها للمساهمة في تكوين تصور موضوعي للواقع. إلا أن هذا التصور الموضوعي للواقعي

يتطلب معرفة المسيرة الموضوعية للأحداث، وفهم حقيقة الحياة والتاريخ من قبل الإنسان والفنان، والفيلسوف حتى تكون الممارسة الإبداعية واعية بتقديم صور العالم وقد انعكست في العمل الفني بصورة عضوية تحمل معنى العصر والاتجاه الرئيس لهذا العصر، وبديهي أن المفهوم الذاتي لدى الفنان عن حقيقة التاريخ لا يمكن أن ينطبق دائماً على الموضوعي لهذا التاريخ لكن «الكتاب الواقعيين بدراستهم الواقع الدائم التطور والتحول وتحليلهم العلاقات الاجتماعية قد صاغوا لوحة صادقة لحياة عصرهم الخاصة والاجتماعية، وذلك لأن الطبيعة ذاتها لطريقة الإبداع الواقعية التي تستلزم معرفة فعالة للعالم، قادت هذا التيار إلى نجاحات عظيمة، وأتاحت للفنانين تصوير المنازعات الأساسية الجوهرية في عصرهم. هذه المنازعات التي تحدد العالم الداخلي لأبطالهم وأفكارهم وسلوكهم وقد جعلتهم هذه الطبيعة يرون مناشيء الشر الاجتماعي ذي التأثير البالغ الضرر على الشخصية الإنسانية، ومن هنا منشأ التقييم الإنساني النزعة الذي يتصف به الكتاب الواقعيون القائمون بتحليل اجتماعي لحياة عصرهم وذلك طبقاً لطبيعة مفهومهم الخاص عن العالم» (6).

بهذا المفهوم الذي يقدم الإطار المعرفي للواقعية نجد أن المسرح الواقعي هو فن التكامل الجلي، والتركيب الممتك لقوة تأثير جمالي هائل على الجمهور، لأنه فن قادر على أن يستولى على المتلقي عاطفياً، ويؤثر فيه فكرياً، لأن الفعل المسرحي يصير وسيلة الكشف عن المضمون، وهو ما وجدنا تحققه عند رواد المسرح الواقعي. إن «المفتش» لـ «غوغول» و

«الجثة الحية» لـ «تولستوي» وافور بو ليتشوف «وآخرون» لغوركي و «القطار المدرع» 69-14 لـ «فسيفولود إفانوف» و «العاصفة» لبيل بيلاتيسكوفسكي نماذج على كيفية التعبير عن الواقع من خلال مصائر أشخاص وفي فترات معينة من حياتهم يتكشف فيها الإنسان كله في كل محتوى عالمة الداخلي وفي ملء مصالحه الاجتماعية فروسيا نيقولا البيروقراطية تظهر في كل محاسنها في «المفتش» فقد استطاع حدث عارض، مضحك، وغير مألوف، أن يفجر صدمات وصراعا بين الأشخاص، بحيث أخذ منهم يفضح نفسه والآخرين فضحا كاملا. وفي «الجثة الحية» نرى نفاق المجتمع الواقعي و «المتمدن» ورياءه وكذبه، ومهازل محاكم القيصر» (7)

لكن المؤسف أن مفهوم الواقعية في الفن غامض ومطاط، فتارة تفسر الواقعية على أنها موقف بمثابة الاعتراف بواقع موضوعي، وتارة أخرى، تفسر بمثابة أسلوب أو منهج. وكثيرا ما تدوب الحدود الفاصلة بين التعريفين، وتنمحي الفواصل، فحينما يطبق نعت «الواقعي» على سوفوكليس وهو ميروس وشكسبير وميلتون، وحينما آخر ينحصر هذا النعت بالمنهج المطبق من قبل فئة معينة من الكتاب ك: «تولستوي» و «مكسيم غوركي». وللأسف - كذلك - إننا لا نجد في هذا المفهوم المجال الذي نضع فيه بكل ثقة وموضوعية المسرح الملحمي لبريخت. لهذا يبدو - من الأفضل علميا - تحديد مفهوم الواقعية في الفن بمنهج خاص مع مراعاة استحالة التعريف خصوصا إذا ما تعلق الأمر ببريخت.

إن الرواية الواقعية، والمسرح الواقعي لا يتعلقان فقط - بتنامي وبتطور

اجتماعي خاص إلا في مجتمع (مغلق) ومنظم بشكل تراتبي، بل في مجتمع برجوازي منفتح. وبقدر ما يتطور العلم، فهو يبلغ درجة من الدقة والتعقيد والإتقان، لكن الأمر ليس كذلك بالنسبة للفن، فالمضمون ودلالة الإبداع فيه يبقى متعدد المستويات والوجوه والبلاغات، وهو ما جعل بريخت لا يتقيد بالمفهوم الضيق للواقعية، ولا يرتقي في أحضان التقنيات العمياء التي لا تنتج إلا الخواء الذهني. إنه ذو آفاق رحبة وواسعة تقدم عوالمها بالرواية وحكاية الحوادث وسرد ما جرى لأبطالها من وقائع وأحداث وحروب ونوازل بعيدا عن هذه الحوادث والشخص، والابتعاد عن الشخص - في التمثيل - هو ما يسمى بالتغريب، أي عرض الشخص والأحداث عرضا موضوعيا من غير تأثير بها أو تمثيل لها بالمعنى الدقيق من التمثيل والتأثير. من حيث (الحكاية) والتأثير في المتفرج (من حيث القيام بالدور المطلوب قياما اندماجيا). فالتغريب ينفي عن الممثل صفة التمثيل، ويدعو إلى بناء وتكوين مسرح جديد في عالم يعيش في تجدد مستمر، ويوجد في تغير لا يعرف الهوادة.

ولما كان المسرح خطابا يعبر عن طبيعة العالم في نموه واستمراريته وتغيره وانتقاله من مرحلة إلى أخرى على شكل قفزات وطفرات في مسار حلزوني لا يكرر ما فات ولا يعيد ما ولى، أصبح من المحتم ألا يعترف هذا المسرح بحالة الثبات والسكون السائدين عن الكلاسيكيين والرومانسيين، لأن حالة التوتر القلق بين الوجود والعدم، وبين الركود والتغيير، وهى حالات، وأفعال تعيش داخل الصيرورة المنبثقة من التفاعل المستمر بين الكائن والمحتمل.

للمادة الدرامية وهي تقدم صورة فاعلة في تمثل العالم.

قناعة النقاد الذين ينفون وجود علاقة بين المسرح الملحمي والواقعية تقول إن أعمال بريخت «لا تعكس المسيرة الثورية العالمية التي تلت ثورة أكتوبر فحسب، ولكنها أيضاً جزء مباشر من الكفاح من أجل التحرر».

لكن لماذا تأخذ أعمال بريخت قيمتها في الغرب وتروج في الشرق بشكل ملحوظ برغم تناقض رؤيتها مع الإيديولوجيات في الغرب؟

إن الاتفاق - شرقاً وغرباً - حول بريخت يضعنا أمام عدة احتمالات كما يقول مارون عبود:-

1- الاحتمال الأول هو الافتراض أن مسرحيات بريخت تنطلق فعلاً من النظرية الماركسية، وأن بريخت ذلّل «الصعوبات في كتابة الحقيقة» وبذلك استطاع أن يجعل «أعداءه» يطلعون على أعماله.

2- الاحتمال الثاني هو الافتراض أن مسرحيات بريخت تنطلق من مقولات مسرح اللامعقول الذي عمت موجته أوروبا الغربية. وهذا يعني أن القبول الذي لاقته تلك المسرحيات كان بسبب الجو العام الذي يعيش فيه المسرح الأوربي، ولا ننسى في هذا المجال أن بريخت كان تلميذاً مخلصاً لـ «غدنكه»، وقد دبج كثيراً من المقالات بعد موته لشرح مذهبه والدعوة إليه.

3- الاحتمال الثالث هو الافتراض أن مسرحيات بريخت تزوج بين اللامعقول والماركسية بنسب تختلف من مسرحية إلى مسرحية. وهذه المزاجية ليست غريبة، فقد لجأ أرثر آدموف إليها بعد تجربته البريختية» (8).

مثل هذه الاحتمالات تضعنا أمام

وانطلاقاً من هذا المفهوم الحركي، فإن المسرح صار قوة ديناميكية عن هذه الصيرورة، وعن هذا التوتر القلق في حياتنا باعتبار أن هذه الحالة هي جزء لا ينفصل ولا ينفصم عن عالمنا الذي نرتبط به بكل هذه الوشائج المتنوعة. إنه العالم الذي أقنع نظرية بريخت بوجود وجود مسبق بمختلف العناصر المكونة لمسرحه هادفاً ومقصوداً، فالجمهور، والممثلون، وشكل ومضمون المسرحية، والإخراج، والموسيقى وكل عنصر من هذه العناصر لا يتطلب الاكتفاء بإحداث تجديد فيه، بل تغييره تغييراً كلياً لأن المسرح ماهية متكاملة لا يمكن أن يكون الجمهور أقل عناصره، ولا يمكن أن يكون الواقع أقل جاذبية وحضوراً فيه، لأن العلاقة الموجودة بين المسرح الملحمي والواقعية تشير نوعاً من التساؤل حول دور الماركسية في كتابة الرؤيا البريختية داخل المسرحية، وبالتالي يكون السؤال كالتالي: أين هي هذه العلاقة بينهما سواء كانت ضدية أو تكاملية؟

مسرح بريخت في الميزان النقدي؛

هناك - طبعاً - قناعة أساسية جعلت بعض نقاد المسرح يحكمون على أعمال بريخت أنها ليست واقعية، وليست لها أية صلة بالنظرية الماركسية عكس ما كان سائداً في فهم وفي قناعات نقاد آخرين كانوا ينظرون إلى المسرح الملحمي وكأنه الخلاص من الأشكال المسرحية الزائفة، وأنه الأسلوب الوحيد الذي تفهم فيه الشخصية الإنسانية بوصفها النتيجة الحتمية لمجموع الظروف الاجتماعية، وأنه الوعي القادر على استيعاب كافة التناقضات والعمليات التي تصير مرجعاً

السياسية نقلا فوتوغرافيا واقعيًا، بل إنه يتشدد على نقطة ستكون أساس مسرح اللامعقول وهي «استحالة وجود بريء فالوجود مدان لا لشيء إلا لأنه موجود» (١٠).

هذا التمثيل للواقع جعل بريخت يدافع في مسرحياته عن أطروحات فكرية أراد بها زعزعة ثوابت الواقع، مثل هذه الأطروحات كانت تقدم الجنس والحب والصراع وعدم التواصل والعزلة والقرف واللغة القاصرة عن التوصيل والتواصل ليكون هذا التقديم عاملا مساعدا للمؤلف على استبدال قوة القوة والجنس بمعادلين آخرين هما المال والطعام، كما في مسرحية «الإنسان الطبيب في ستشوان» و«الأم الشجاعة وأبنائها» و«بونتيلا السيد وتابعه ماتى».

إذا كان المال والطعام محورين مسرحيين ينسجمان مع الخط الفكري والإيديولوجي للماركسية وموقفها من المجتمع الرأسمالي، فإن بريخت استطاع تغيير هذين المحورين الماديين بالقوة والجنس لبيتعد عنهما وعن الواقعية ليقترّب - أكثر - من اللامعقول، أي يقترّب كما قال حنا عبود «من الدوائر المغلقة التي سبق وطرحتها التعبيرية، والتي كانت محور مسرح اللامعقول. فمعظم المسرحيات اللامعقولة تسير سيرا دائريا مغلفا. ولكن بريخت يختلف عن مسرح اللامعقول والتعبيرية معا في أنه يحاول دائما أن يترك المشكلة غير مبثوثة من غير أن يكون لذلك كبير جدوى» (١١).

إن العالم الذي يقدمه بريخت لا يختلف عن عالم صمويل بيكيت وبخاصة في مسرحية «نهاية اللعبة». إنه عالم الملهاة السوداوية القائمة، وحتى مسرحية في «دائرة الطباشير القوقازية» نراه يطرح

تحمس بريخت للماركسية فكان حماسه هذا حافزا له على أن يعلن ماركسيته في مسرحه، فحاول جاهدا أن يقدم أعمالا تحركها الإيديولوجيا التي أطرت دلالات مسرحه. لكن هذا المنحنى أصيب بالفشل، ففشلت «المسرحيات» التي من هذا القبيل أمثال «ذوو الرؤوس المستديرة وذوو الرؤوس المدببة» التي بسط فيها الماركسية تبسيطا مبتذلا... ثم أن فشل الكاتب في إدخال عقيدته إلى فنه أكبر مبرر له أن يرتد عن هذه المحاولة، وأن يخلص لفنه فيخلص في الوقت نفسه لعقيدته... ويمكن لمن يسير في هذا المنحنى في استقصاء ماركسية بريخت أن يصل إلى استنتاجات غير مألوفة فيرى بريخت لم يغير موقفه في المسرح: من أيام «بعل» و«طبول في الليل» وحتى «دائرة الطباشير القوقازية»... إن آثار بريخت وتصريحاته النظرية ملأى بالتفؤلات المشرقة حول مستقبل الإنسان كما أنها لا تترك مناسبة من غير أن تلج على الإيديولوجيا الماركسية باستشهادات من أقوال لينين وأعماله، وأما مسرحه فإن الأمر مختلف كل الاختلاف» (٩).

الاختلاف في مسرح بريخت لا يظهر في البعد الواحد المنحنى الواقعي، بل يظهر في تذويب ملامح الواقعية في أعماله لتقديم صياغة ورؤية تضعنا أمام مشكلة العلاقة بين الفن والأدب كعضلة تكونها الأسئلة الأساسية حول المعرفة الجوهرية بالواقعية الأدبية. إنها الواقعية التي يعرفها رينيه ويليك بأنها: «التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر».

لا ينفذ التمثيل للواقع في المسرح اللحمي إلى الواقع مباشرة لنقل الواقع الاجتماعي المعاصر الذي عاشه زمن بريخت بالحروب، والمجاعات، والنزاعات

واللعب والخيال بشكل يضمن معه تحقيق المسافة التغريبية اللازمة للابتعاد عن كل واقعية سطحية لا تتيح للمتفرج استخدام رؤيته النقدية تجاه ما يجري فوق الركن. إن المعطيات الواقعية في مسرح بريخت ليست على الطريقة الأرسطية الاستنساخية أو الانعكاسية، وإنما يتم توظيف هذه المعطيات على النمط المادي لتحقيق «التمسرح المغرب»، أي أن الطابع التغريبي للمسرح له حضور نصي وفرجوي يسمح في الواقع بمعرفة الموضوع ويجعله يظهر غريباً بالخاصية اللعبية والتخييلية للمسرح كفن ذي وظيفة تعليمية ونقدية، وهو الأساس الذي تولد عنه المسرح المحمي كنتيجة لاندماج الجدلية الماركسية بالجمالية الشكلية، غير أن هذا لا يعني أن المسرح، ومهما كان ثورياً، يزعم استقلاليته الكلية إزاء المصادر التقليدية، فبريخت استعمل الوسيلة المسرحية لسير الواقع بالاشتراك مع الجمهور، وعمل على التخلي عن الوعظ الساذج للتعبيرية في بداياتها، بينما كان ولا يزال متمسكاً بغاياتها الأخلاقية. لقد ظهر تفوق مسرح «الملحمة» على المسرح الرومانسي والتعبيري في حالته الخاصة أولاً حين وضع بريخت على خشبة المسرح شخصيات ذات فردية وجسدية، وأحياناً نفسية ثابتة بشكل ملحوظ، وحاول أن يعطي مادته واقع الحياة المادية الملموس في عدالة العالم السفلي الخشنة في «أوبرا القروش الثلاثة» معاناة المضطهدين في حياة الرق المتفوق، خاصة الانشغال المفصل بالحفاظ على الجسم والروح في «الأم شجاعة» والتعبير عن نفاق الناس الواسع في «امرأة شتشان الطبية». التعاطف البسيط الصادر عن امرأة اتجه طفل في «دائرة

مسألة غير واقعية. إنها مسألة ذهنية ونظرية بحثه، وهو ما أعطى للتغريب حضوراً مكثفاً في نتاجه المسرحي، أي تغريب الأحداث والشخصيات الظاهر منها والخفي، المعروف والبديهي وذلك من أجل إيقاظ الدهشة والفضول بدلاً منها. إن التغريب هو «صدمة» المعرفة. معرفة الآخرين، ومعرفة الذات. وإجراء يحول ما هو مألوف وعادي ومتداول أمام المتفرج إلى ما هو غريب ومثير ومستفز لإثارة تفكير وتساؤلات المتفرج وتخليصه من الاندماج الذي يعطل قدراته العقلية والنقدية ويشل إرادته على الفعل. إن التغريب ليس فعلاً جمالياً فقط. بل هو فعل سياسي يستوعب تناقضات المجتمع في حركيتها، ويحاول تعريضها أمام المتفرج. ومن أجل تحقيق هذا الفعل التجريبي ذي الطابع المزدوج: (الفعل الجمالي والفعل السياسي) يعتمد بريخت إلى مجموعة من الإجراءات السريعة على مستوى الشخصية في علاقتها بالمثل وبالحكاية في علاقتها ببنية النص الدرامي الفرجوي، وفي الوقت ذاته، وعناصر العرض المسرحي: الديكور، الملحقات (الأكسسوار)، الإنارة، الفضاء وتأثيره، كثافة العلاقات للتلذذ بالحقيقة، إدانة التسلسل والخطاب المتسلسل وتقطيع الكتابة المضللة، وقابلية القراءة المضاعفة لكل هذه العناصر.

كيف يتحقق الانتقال إلى الملحمة؟

لقد انصب نقد بريخت للدراما الكلاسيكية على مختلف المفاهيم والأطروحات المركزية في الشعرية الكلاسيكية لأرسطو بما فيها المفهوم المحاكاتي للمسرح، وركز على التمسرح

الشكل الروائي للمسرح

- المسرح يرويه .
- يجعل منه متأملاً .
- لكن يوقظ فعاليته .
- ينتزع منه القرارات .
- يهيئ له المعرفة .
- يضعه مقابل هذا العمل .
- يعمل بالحجج .
- يحولها إلى إدراكات .
- الإنسان موضوع بحث .
- الإنسان المغير والمتغير .
- توتر باتجاه الأحداث .
- كل مشهد مستقل بذاته .
- تجري في منعطفات .
- الطبيعة تصنع المعجزات .
- العالم كما سيكون .
- ما يجب أن يكون الإنسان .
- دوافعه .

الوجود الاجتماعي يحدد التفكير» (12).

بهذه التحولات في الدراما، وبهذه المقابلات بين الشكل الدرامي للمسرح والشكل الروائي للمسرح استطاع برتولد بريخت استبدال التداخل الدرامي الأساسي للذات والموضوع ببعضهما البعض بتوجهها الروائي الجوهرى ليحول التشيؤ العلمي في الفن إلى تشيؤ روائي يخرق كل طبقات المسرحية بدءاً من بنياتها ولغتها إلى الإخراج الذي يتم اختراقه لإنتاج متعة حسية فيه كما يقول رولان بارت «شيء من المجون، فالحسية البريختية لا تتعارض والعقلانية: هناك اتصال دائم بينهما... الجدلية متعة، ومن الممكن إذاً أن ندرك ثورياً أن هناك ثقافة مع متعة وأن نعلم أن الذوق شيء تقدمي» (10).

الطباشير القوقازية»، وتظهر هذه المسرحية بأقوى التعبيرات الصراع الرمزي للفرد في مجتمع غريب لا يقدمه بريخت تقديماً مباشراً وعرضياً، وإنما يقدمه بجدلية الذات بالموضوعية وهي تتناقض مع المسرح الأرسطي، ويقدمه من خلال التحولات التي عرفتها الدراما بعد انتقالها من الدرامي إلى الروائي لإعطاء صورة طبق الأصل عن العلاقات الإنسانية في عصر السيطرة على الطبيعة.

ويرد بريخت في «البحث الذي نشر عام 1931» تحت عنوان «ملاحظات حول أوبرا نهوض وسقوط مدينة ماهاغوني» على التحولات التي تعلن انتقال المسرح من الدراما إلى الدرامي لإبعاد كل واقعية مبتسرة عن مسرحه. هذه الملاحظات هي كالتالي:

الشكل الدرامي للمسرح

- المسرح يحس حدثاً .
- يورط المتفرج في عمل ما .
- ويستهلك فعاليته .
- يولد لديه أحاسيس معينة .
- يهيئ حدثاً .
- ينقل المتفرج إلى داخل عمل ما .
- يعمل بالإيحاء .
- يحافظ على الإحساسات .
- يفترض أن يكون الإنسان معروفاً .
- الإنسان الذي لا يتغير .
- توتر باتجاه النهاية .
- كل مشهد مرتبط بالآخر .
- تجري الأحداث بشكل مستقيم .
- الطبيعة لا تصنع المعجزات .
- العالم كما هو .
- ما ينبغي أن يكون الإنسان .
- غرائزه .
- التفكير يحدد الوجود .

المصادر والمراجع:

- أرسطو: فن الشعر: ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي.
- 1- محاورات مع جورج لوكاتش: المجتمع والفرد. ترجمة إلياس مرقص. دار الطليعة. بيروت. ص: 230.
- 2- برتولد بريخت نظرية المسرح الملحمي. ترجمة جميل نصيف. عالم المعرفة بيروت. ص (23).
- 3- رولان بارت: مقالات نقدية في المسرح. ترجمة الدكتورة سهى بشور. منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية. دمشق. سورية/ 1987. ص. 60.
- 4- فريدريك أوين: برتولد بريخت: حياته، فنه، عصره، ترجمة إبراهيم العريس ص. 152 - 153.
- 5- مسرح التغيير: اختيار ومراجعة قيس الزبيدي. دار ابن الرشد 1978، ص. 34 - 35.
- 6- بوريث سوتشكوف: المصادر التاريخية للواقعية، ترجمة محمد عيتاني، أكرم الرافعي، دار الحقيقة - بيروت، الطبعة الأولى - آب - 1974 ص. 22.
- 7- مكسيم كوركي: المؤلفات الكاملة. مجلد 26 ص. 411.
- 8- حنا عبود: مسرح الدوائر المغلقة. دراسات - منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق. 1978 ص 268 - 269.
- 9- نفسه: 270 - 271.
- 10- رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة الدكتور محمد عصفور، عالم المعرفة عدد 115، ص 104.
- 11- حنا عبود: مسرح الدوائر المغلقة. ص 285.
- 12- برتولد بريخت: الأعمال الكاملة، لندن 1938 الجزء الأول ص 153.
- 13- رولان بارت: مقالات نقدية في المسرح ص. 74 - 75.
- http://Archivebeta.Sakhr.it.com

قيام «ماكبت»

بعد سقوط

الإمبراطورية

د. أشرف الصباغ - موسكو

يبدو هذا العنوان صحفياً بسيطاً أكثر منه دلالياً تراكمياً يشي بعمق وجدية الموضوع، ولكن هذا بالضبط ما حدث، وما يحدث، وما سوف يحدث. فعلى الرغم من ندرة إنتاج «ماكبت» شكسبير في الاتحاد السوفيتي السابق، إلا أنه بعد ولادة ما يسمى بروسيا الاتحادية استطاع ماكبت بشحمه ولحمه أن يقوم متجسداً في كل جمهورية من جمهوريات الإمبراطورية السابقة لإشغال النار هنا وهناك، والاستيلاء على السلطة في هذه الجمهورية أو تلك. ومن هنا بادر اثنان من المخرجين المسرحيين السوفييت المخضرمين بحصار هذا الـ«ماكبت» وتقديمه لمحكمة التاريخ. تاريخ القرن العشرين الملطخ بالدماء، والمليء بالجثث والمؤامرات والخيانات والتحولات. المدهش في الأمر أن كلا المخرجين من أصل جورجي، ولكنهما يعيشان في روسيا. الأول هو تيمور تشيخيدزه الذي يرى أن ماكبت مجرماً حقيقياً في أعراف كل الشعوب، وفي كل المراحل التاريخية. والثاني هو روبرت ستوروا الذي يرى أن ماكبت وزوجته ورفاقه مجرد دمي في آلة مجرمة يحركها الإجماع والمجرمون، ويحاول إثبات براءتهم وجرمهم في آن معاً. والملفت للنظر هنا أن العرضين قد خرجا إلى النور ومعظم، إن لم تكن كل جمهوريات الاتحاد السوفيتي السابق، في حالة حرب ضروس. لكن الأهم هنا هو أن الحربين الدائرتين في كل من

المسرح الروسي من المجازفات المحفوفة بالمخاطر حيث حدود الفزع والخيانة والدم تبدو جميعا مفرطة وفائقة للحدود. في هذا الإطار يمكن تذكر عرض واحد فقط على خشبات مسارح موسكو منذ ثلاثين عاما مضت لإحدى الفرق الإنجليزية من إخراج «بيتر هول» وبطولة «بول سكوفيلد». في هذه المسرحية، على حد قول الناقد المسرحي الروسي «بوريس تولينتسيف»، بدا ماكبث وحيدا ومفكرا مستغرقا في التفكير وسط الجنود المرتدين زيا من جلود الحيوانات المفترسة. لم يكن ماكبث يختلط بالجنود المحيطين به، وإنما كان يمر من بينهم كما لو كان يمر من خلال حائط وهو في حالة أقرب إلى المصاب بمرض الروبوسة. المشي ليلا أثناء النوم. وقد كان هذا الإنسان بول سكوفيلد / ماكبث رائعا وجميلا عندما يستلقي إلى الوراء في ذروة تألقه الإبداعي ماداً يديه المستكنتين بخنجرين نحو الصالة في حالة مدهشة من حالات الانسحار بفعل غواية الساحرات، فسحر بدوره جمهور المتفرجين. لقد كانت جريمته الحقيقية في هذا العرض - والكلام لا يزال للناقد بوريس تولينتسيف - ليس القتل، وإنما التفكير فيه. وبالتالي فقد سقط البطل / المفكر ماكبث من قمة أفكاره، وطار هناك في لجة هذا السقوط، وبين الحين والآخر كانت الرعود تقصف آنذاك على خشبة المسرح.

وعلى الرغم من معرفتنا الأكيدة بأن الدماء على خشبة المسرح ليست حقيقية، وإنما هي مجرد سائل ما تغسله المياه بعد العرض، إلا أن الجرائم في هذه المسرحية تبدو حقيقية لأبعد الحدود. والدماء في التقاليد الروسية كانت دوما بقعا غير

روسيا وجورجيا متشابهتين من حيث المبدأ. فالحرب الروسية الشيشانية، والتي إن كانت قد هدأت الآن ولكنها لم تنته ولن تنتهي قبل وقت طويل، هي حرب انفصالية يغذيها جشع جنرالات الحرب في البلدين. والحرب الجورجية التي تكمن أسبابها ودوافعها باستمرار تحت الرماد هي أيضا حرب انفصالية تؤججها طموحات العسكر لامتلاك زمام ما لا يمكن امتلاكه. من هنا بالتحديد يخرج «ماكبث» مجرما وضحية في آن معا ليقف أمام الجميع عاريا تماما من كل حجة لكي نكتشف في النهاية أنه بالرغم من بلوغنا أرقى مراحل العلم والتقدم في نهاية القرن العشرين، إلا أننا قد بلغنا في نفس الوقت أرقى وأعظم درجات الانحطاط والدناءة. وأعتقد أنه لو عاد هاملت إلينا الآن، فلن يجرؤ على طرح فزورته المضحكة والسخيفة. بمقاييس عصرنا الآن - «أكون أولا أكون». وهذا ليس لأن الأمر سيان، أو أنه ليس هناك من يجيبه، ولكن لأن الأمر سيان لهاملت نفسه، وربما لنا جميعا أيضا.

«ماكبث» تيمور تشيخيدزه والقصاص على الأرض

من المعروف أن «ماكبث» هي أكثر تراجيديات وليم شكسبير فظاعة ودموية، وتعتبر من أندر النصوص الأجنبية، وأكثر الضيوف ثقلا على خشبات المسرح الروسي بسبب ذلك الاعتقاد المسرحي السائد بين المسرحيين، والذي يؤكد أن هذه المسرحية فآل سيء على المسرح، وعلى العرض، وعلى المشاركين أيا كانت مشاركتهم في المسرحية. ولذا فإخراجها على خشبات

تحول تاريخ عطيل إلى تاريخ ذاتي، ومحكمة ذاتية، وانتحار للذات أيضا. أما «ماكبت» اليوم فلا يسمع أي قصف للرعود، وليس مسحورا، وليس هناك ولا يوجد أيضا من يسحره، لأنه ببساطة ثمل، وبشكل عام فهو يبدو كذلك في بداية المسرحية، حيث يخرج زاحفا في تناقل من خندق أو قناة ما تحت الأرض بعد أن قطع - على ما يبدو - مشوارا طويلا مع رفيقه في السلاح ونديمه «بانكو»، وأول ما تطلعه العين هو ذلك الاكفهرار والحزن والكآبة كما لو كانت عتمة العالم كله وكآبته قد تجمعتا على وجهه. إن ماكبت ببساطة ليس ثملا، ولكنه منذ زمن بعيد قد تسمم، ومن البديهي أن ذلك قد حدث ليس بفعل الخمر، وإنما بفعل الدم، وبالتالي فسوف يزداد الاكفهرار والحزن بشكل دائم ومستمر على وجهه. كما يمكن أيضا أن نلمح على هذا الوجه ابتسامة دائمة، شرسة حانقة، وبشوشة دمة في آن معا، لا تفارقه أبدا مثلها مثل الكآبة والحزن. ومن هنا فبتلك الابتسامة، وبذلك السخط والاستياء كان ماكبت يتجه حثيثا نحو نهايته الأليمة. إن أهم ما يمثل جوهر ماكبت هنا يمكن تحديده بكلمة واحدة فقط: الاحتقار أو الاستخفاف. الاستخفاف بالعالم وبأي حياة فيه، وبالطبع في البداية بحياة الآخرين، ولكن في النهاية بحياته نفسها، لأنه يعرف منذ زمن بعيد أن القتل ليس فقط أمرا ممكنا، ولكنه أيضا ضروري، وبالتالي فهو - ماكبت - كائن في الوجود كما هو كائن في اللاوجود، وإلى جوار رفيقه بانكو الساحرات اللاتي ظهرن من عمق الضباب الزاحف ببطء والمخيم على كل شيء في شكل كائنات بريئة طيبة تمرح كأطفال. إننا نجد في ماكبت اليوم (القرن)

مرثية على يد المرأة التي استطاعت بشكل أو بآخر محوها عن كفيها في الوقت الذي لم يستطع فيه أحد محو آثار الجريمة نفسها. من هنا انطلق المخرج الجورجي - الروسي تيمور تشيخيدزه للدخول إلى عالم هذه المسرحية، وعالم وليم شكسبير في نهاية القرن العشرين مؤكدا بكل ثقة أن المرأة لا دخل لها إطلاقا في مأساة ماكبت، ولم تلعب أي دور في مصير أي من جنرالات حروب شكسبير في النص. وعندما يتناول تشيخيدزه مثل هذه المأساة فهو يقدم عرضا مسرحيا متميزا ومثيرا للجدل، خاصا به أكثر من خصوصيته بشكسبير. والسبب في ذلك يعود إلى الإضافات والتعديلات الكثيرة والتدخل في أحداث النص. فهو يركز على شخصية «سيتون» سلحدار «ماكبت»، ويعيد تأليف هذه الشخصية من جديد، ويضيف مشهد استضافة الساحرات، ويعطي أبعادا جديدة للنهاية بنسج وتأليف وإضافة العديد من التفاصيل. ويبدو أنه قد رأى أن الأحداث الدرامية في المسرحية قليلة، فأعاد «دونكان» المقتول بشحمه ولحمه إلى خشبة المسرح مضرجا بدمائه. لقد كان من المتوقع أن يتناول المخرج هذا النص حسب تصوراته الخاصة، وحسب الإمكانيات المتاحة على مستوى النص نفسه، ومستوى تقبل الجمهور وتوقعاته. ولكن لم يكن هناك أي تصور على الإطلاق لعودة «دونكان» إلى الحياة ملطخا بدمائه. وهذا يذكرنا بإخراجه لمسرحية «عطيل» الذي ودعه البندقيون في ثلاث سفن حربية، وفي لحظة الوداع هذه جلس يتذكر كل شيء، ويحلل كل ما يتذكره، وفي النهاية فهم وأدرك كل ما حدث، عندئذ قطع شريانه ووضع يده في كأس مملوء بالماء. لحظتئذ

موضوعا واحدا فقط: هو القتل. وتشيخيدزه يقدم لنا عرضا لعمليات قتل عديدة تنتهي بمشهده الأخير المدهش: بعملية، أو بشكل أدق، بطقس قتل ماكبث نفسه. ويحدث في الوقت الذي لم يحاول فيه المخرج إطلاقا تكرر أو تقليد أحد ما، أو النظر إلى الوراء، أو التكهّن والتنبؤ بشيء ما. ولم يتعامل مع المسرح بشكل مدرسي أو حتى أكاديمي، وبكلمات أخرى فقد اعتبر المسرح عالما مختلفا عن عالم الفصل الدراسي، وعن حجرات التدريس في المدارس والمعاهد. وبالتالي اعتبر أن اللوم والتقريع في المسرح هما ضرب من ضروب الهراء والعبث، ومثلهما أيضا عمليات التحذير التي تبدو سخيفة وغير مجدية. وعليه فلا يبقى أمامنا سوى طريق واحد فقط، وهو عرض ما يجري الآن، والآن فقط. فنحن نرى ماكبث وبانكو اللذين استيقظا لتوهما من النسيان يتبادلان الكلمات الثملة ويتحدثان كما لو كانا بمزحان مع بعضهما بعضا ومع الساحرات المازحات أيضا، واللاتي يلقين لهما بتاج واحد، وواحد فقط. ولكن من هذه المزح، ومن هذه الموسيقى البسيطة الساذجة التي تفتتح بها المسرحية ينمو ويتصاعد الرعب والهلع المفاجئين. إن خشبة المسرح عند تشخيدزه فراغ غير مزدحم على الإطلاق، ومفتوح لأي زوبعة أو عاصفة كما هو مفتوح لأصغر وأدق نسمة أو نفحة، وببساطة فكل شيء لديه يعبر عن نفسه من خلال عمليتي التنفس والحركة. فعندما يندفع الجنود مقععين من الصالة إلى الخشبة مباشرة ساعين للاستيلاء على فراغها واحتلاله تماما، نكتشف أنه بملء الفراغ كليا تتولد أحاسيس حادة بقدوم جيش عرمرم في سيل من

المستحيل أبدا إيقافه أو الوقوف ضده. إن تشخيدزه يركز دائما في معظم أعماله الإخراجية على إشكالية العلاقة بين الأفعال المنطقية والمنطق الانفعالي للبطل، ليتضح في النهاية أن المساوية التي فجرت ودمرت الإنسان في «عطيل» وفي «الغدر» هي نفس تلك المساوية التي حركت «ماكبث». وبالتالي فلم يكن في هذا العرض أي أثر لقصة المرأة الشريرة الأثمة التي دفعت بزوجها إلى محيط الفعل الإجرامي. فهنا يوجد فقط «ماكبث» كشخصية مركزية ورئسية لديها رغباتها وطموحاتها، وشهوتها للسلطة ولكل شيء.

ومن المنطقي تماما أن تكون لدى مثل هذه الشخصية شهوة الحرب، وهذا ما دفع الساحرات لممارسة طقوسهن في التنبؤ بعالم الغيب وسط عالم الحرب الرمادي المعتم كما صورته المخرج. والمدهش أن كل هذه التنبؤات لم تكن وهمية أو خادعة. فهل هناك صعوبة في التنبؤ بالأحلام السرية لجنرالات الحروب؟ ويصعد المخرج في خط مواز لخط نبوءات الساحرات، فيرفع الحجب عن عالم الغيب لنرى ماكبث وبانكو ينهضان فعليا من تحت الأرض، ثم يهبط بنا تدريجيا إلى عالم الواقع. واقع كل القرون، خاصة واقع نهاية القرن العشرين في روسيا، وفي أنحاء العالم المنهك بالحروب والدماء والألم. لقد كان المرور عبر الخندق أو القناة يعني كل شيء تقريبا في مصير ماكبث: اللقب الجديد، المستقبل، الانتصار، وفي النهاية السقوط. ومن ثم فعليه الآن الاستيلاء على العالم كله على طريقة العسكر، يجب أن يجتاح وينهب ويذل ويغتصب، وفي النهاية يقتل. ومن الواضح أنه مؤهل لذلك

إنه الوحيد هنا الذي يفكر على الدوام في شيء ما كما لو كان يزن بميزانه الخاص شيئاً معيناً معروفاً لديه، ولديه فقط. إن «سيتون» هو ذلك البارومتر الحساس الذي يعرف مسبقاً حالة الطقس، وهو الذي يعيش على نحو ما في جو خاص وحيداً ومعزولاً ومركزاً تفكيره في شيء ما. لقد تم خلقه من جديد في هذا العرض المسرحي، أي تمت صياغته على نحو مختلف تماماً، فبدأ منتمياً إلى تيمور تشيخيدزه أكثر منه إلى وليم شكسبير. فهو إن بقي على خشبة المسرح، نراه يتحرك باستمرار، ويخرج من داخل نفسه.. يتحرك.. يقرب قداخته نحو فمه ليشعل لفافة تبغ، ثم يحدق باهتمام إلى الظلام عبر عويناته. إن سيتون يجب أن يبدو لكل الموجودين إلى جواره على خشبة المسرح هادئاً وراضياً وقانعاً، ولكن الجمهور الجالس في الصالة يكشف على نحو ما حساسيته المفرطة المرتبطة بذلك السر الإنساني الدفين أكثر من ارتباطها بكون سيتون نفسه شبيهاً بجهاز البارومتر، لأن جميع اهتزازاته وارتعاشاته وتشنجاته هي فقط تعبير عما يحدث ويدور بداخله، وسوف يظل هكذا لغزاً محيراً: فمن هو هذا الإنسان الشريف النقي الذي يرفع الأشياء المقلوبة؟ ومن هو هذا الذي يرفض متع الحياة من أجل أن يفتح عيون من حوله على حقيقة الإنسان العظيم؟! ومع ذلك فالقصص ينتظرننا، وأين ينتظر؟ على الأرض، لأن مسرحية تشيخيدزه تدور عن القتل، وعن القصص أيضاً، ذلك القصص الذي يحاصر ماكبث ويتبعه كظله. وبالتالي يمكننا أن نطرح سؤالاً تخمينياً حول ما يفكر فيه سيتون: أمن الممكن أن يكون هذا هو الأمر الذي يشغل

وقادر عليه أكثر من أي أحد آخر سواه، وأكثر - مثلاً - من بانكو ذلك الإنسان الذي تتعادل لديه حدود الحذر وحدود الجبن. إن هذه الشخصية إلى جوار ماكبث تشبه شخصية اليهودي المقيد أمام إلهه بعهود ومواثيق والتزامات وفي نفس الوقت لديه رغبة شديدة في التخلي عن كل هذا من أجل التحرر والانطلاق، وبالتالي فهو يحسد ماكبث ويحقد عليه، ولكنهما معاً، وجنبا إلى جنب، مثل الباقيين من حولهم يرتعدون من الحسد والحقد والجزع في حضور الملك «دونكان» الذي زرع دون شك في نفوس أنصاره ومشايخه - كما في نفوس أبنائه - تلك الرجفة الكريهة والتي ستصبح واضحة تماماً في واحد من أروع مشاهد العرض عند إقامة الوليمة على شرف دونكان: هذه الأمسية السرية الغريبة تشبه إلى حد بعيد لوحة فنية تشكيلية هادئة ومريحة ومركزة لوجوه جامدة، لكننا في نفس الوقت نلمح أن كل هذه الهارمونية والانسجام ليسا إلا خداع مثل الهدوء والراحة الظاهريين في اللوحة الفنية. وفي واقع الأمر لا يوجد أي هدوء أو راحة، فهناك في الهواء تحوم نذر الخطر، وتوتر ما يحدق من بعيد ويرواح هنا وهناك ريثما يهب الملك غاضباً فينقلب مقعده، وينقلب الغضب الملكي في نفس الوقت إلى دموع رقيقة شائخة منافقة، لأن دونكان يبكي لنفسه وعلى نفسه فقط، وليس عبثاً أن ترفع المقعد المقلوب شخصية مثل شخصية «سيتون» - سلحدار ماكبث..

فلدى سيتون في النص بعض الملاحظات فقط، ولكنه في المسرحية موضوع في مركز الأحداث: غريب وغير مألوف بالمرّة، ويبدو مثل ظل ماكبث. والمدهش أنه لا يشبه نفسه على الإطلاق.

أثناء عملية القتل الثانية - قتل بانكو - يصيبها الرعب والفرع، فنجد ماكبث يأتي إليها مسرعا لمساعدتها. وفي لحظات التقارب الجنسي بينهما نجد أن كلا منهما يؤجج ويشعل في الآخر نار الحقد والكراهية من أجل عدم إعطائها الفرصة للخمود أو الانطفاء. وكان كل منهما يشارك الآخر في الجزع، وفي ازدراء واحتقار المحيطين، لدرجة أن هذه المشاعر كانت تظهر بوضوح على ملامح ماكبث في كل الأوقات تقريبا، ولكنها كانت تختفي بمهارة لدى الزوجة - الليدي -، خلف لطفها ورقتها وبرودها، ويبدو أن هناك قطعة جليد ما لا يمكنها الذوبان أبدا بداخل كل منهما. فأحاسيس المرأة الحقيقية عندها مختفية هناك في الأعماق، ولا تظهر أو تتكشف إلا عندما تحك يديها باهتياج وقلق واضطراب، أو تحاول إزالة الدم من على منديلها، عندئذ فقط وبشكل فجائي يظهر جنونها. وليدي ماكبث كامرأة تظهر أمامنا دائما في ملابسها البيضاء وهي تسير أثناء نومها من أجل إزالة الدم وغسل مكانه. والآن فهي لا تلاحظ بقعة الدم الموجودة على قميص نومها، ولا تلاحظ أيضا خادماتها المرتدية ذلك الفستان الأحمر القاني. وفي النهاية تنفض يديها المتعبتين طرحتها من فوق رأسها لتظهر أمامنا في شكل ساحرة بجمجمة صلعاء لا تلبث أن تنقلب إلى امرأة تهز يديها الفارغتين وكأن عليهما طفل صغير مثل طفل ماكبث الذي لم يولد. وبذلك نجد أمامنا الليدي ماكبث في أوسع وأعمق وأكمل صورها الرهيبة المربعة.

يبدو أن معالجة تشيخيدزه في إطار مرض السير أثناء النوم ما هي إلا وسيلة لتشويه ومسح الساحرات، تلك الكائنات

بال سيتون؟ خاصة في تلك اللحظات المعبرة التي تبدو هادئة تماما وخالية على الإطلاق من الأصوات، أو في حالة ما يجري من أحداث في العتمة والهدوء حينما تسمع فقط أصوات طيور الليل أو أنين الأجراس البعيدة، أو عندما يمر ماكبث مع زوجته على خشبة المسرح كشبحين غريبين لا يعرف أحدهما الآخر؟ فلدى تشيخيدزه يبدو حتى أقرب الناس إلى بعضهم البعض غرباء وأشباح، وهذه واحدة من أهم سمات فن تيمور تشيخيدزه، والتي تتكرر باستمرار في معظم أعماله حتى باتت تمثل جوهر فلسفته الفنية.

في هذا العرض قدم ماكبث وزوجته في وحدة كلية غير منفصلة، وفي نفس الوقت في خلاف دائم وفراق مطلق. وبالتالي ففي تشابههما وتقاربهما، وفي وهمية وخيالية هذا التشابه والتقارب يكمن الموضوع الغنائي أو الوجداني للمسرحية. إن الليدي ماكبث تدخل إلى خشبة المسرح وهي تقرأ رسالة زوجها. فتقلده، وتقلد صوته الذي يتحول إلى صوتها الخاص، ويتضح سريعا أنها مجرد صدى وانعكاس باهت، وهذه أول علامة عند تشيخيدزه على وهمية علاقتهما. ففي هذه الليدي تيقظ غير طبيعي، وحرص شديد على السعي والطموح المتضافر في وحدة عضوية مع العزلة الكلية كما لو كانت حية وفي نفس الوقت ميتة. وعندما تخرج روح دونكان القاتل من غرفة نومها لتجثم على صدر القاتل (وهذا المشهد من إضافة المخرج) نراها دون إحساس تقريبا تعترض الملك المقتول لتسبل له عينيه، وبنفس عدم الإحساس هذا نجدها تساعد زوجها لإتمام أول عملية قتل. وعندما تفيق قليلا

وإنما هي الفكرة الرئيسية وجوهر المسألة، لأنها - الكلمات - لا تنطق صراخاً أو عويلاً، وإنما في همس أو هسيس، وبشكل خاص يجعلها تبدو مسموعة بوضوح وكأنها فعلاً صياح. وتشخيذه دائماً يدفع أمام الجمهور بالمرئي وبغير المرئي من أجل أن يحل أحدهما محل الآخر، أو فجأة يظهر كل منهما إلى جوار الثاني، وربما يكون كل ذلك بإحداث تغيير مباغت في الإضاءة كما حدث في مشهد الوليمة عند ماكبث حيث بدأ جميع الجالسين حول المائدة كالأطياف أو الأشباح، وليس فقط بانكو، لأنه قد تم خرق التوازن الطبيعي في عالمهم بين الحياة والموت، وهدم الحدود الموجودة بينهما. وإذا كنا قد رأينا روح بانكو التي حضرت الوليمة تختلف عن بانكو الحي ببضع بقع من الدم فقط، مما يعني أنه لا يوجد بينهما أي اختلاف في الجوهر، إذن فلماذا لا يمكن أن يبدو الأحياء فجأة أَمْواتاً؟ فالموت هنا حاضر في كل مكان كما لو كان الهواء نفسه قد تسمم بالموت، ومن المستحيل الفرار منه أو حتى الاختفاء عنه، وبالتالي فـ«ليدي ماكدوف» تحتضن ابنها كما لو كان ظلاً أو خيالاً ما، وكأنها غير متأكدة إطلاقاً من وجوده في الحقيقة. إنها بشتى السبل تحاول جاهدة إخفاء الصبي عن الموت، ولكن القاتل يختطفه ببسمة كريهة من ذقنه ثم نراه يخفي إلى الأبد. وهذه المعالجة من جانب المخرج فيها اعتيادية وبساطة تتماس مع الإيهام وتكاد تكون مملة في طرحها لأشكال القتل السهلة والبسيطة. ولكن الملل هنا ليس له علاقة إطلاقاً بالعرض المسرحي أو بالمتفرج، وإنما الملل هنا مرتبط بالقتل والدم والاعتصاب، الملل الذي يجعل القتل أمراً عادياً ومألوفاً

الوحيدة في المسرحية التي تقدم لنا تحت اسم الساحرات، وهن في جوهرهن لسن ساحرات بالمرة. فهن فقط يمزحن ويلعبن، ويغمرن للناس. إنهن مخلوقات غريبة على نحو ما، يلتصقن ببعضهن البعض، ويظهرن خلصة ثم يسارعن بالاختفاء جافلات مذعورات. وفي الواقع لا يعرض تشخيذه أمام ماكبث أطيافاً أو أشباحاً، بل شكلاً من أشكال مسرح العرائس. ومن ناحية أخرى نراه يسحرنا نحن، يسحر المتفرجين في صالة العرض ليس بالأشباح أو الأطياف والخيالات، وإنما بالإبهام والتخيل إن جاز التعبير. فكل ما يحدث فوق خشبة المسرح من صراعات وتصادمات، بين المرئي وغير المرئي، تبدو بدرجة كبيرة غير واقعية على الإطلاق: ساعة المالكولم، ولاعة سيتون، المعطف الجلدي الذي يتمزق فجأة عن ماكبث و... وكل هذا يبدو غير حقيقي، ويبدو خارج الزمن.. وهمياً وخيالياً. ولذا فالسترات الرسمية تبدو لعصور غير محددة مختلطة بمعاطف وتبيريتهات المرتزقة، والقتلة المأجورون يصبحون جنوداً ومبشرين، وهناك في عمق المسرح تنفتح أبواب مخزن ما أو صومعة.. وهكذا هو شكسبير بالنسبة لتشخيذه، أي ليس معاصراً أو حديثاً بالمعنى السائد. والمخرج هنا يملك كل الحق في تصويره لأن خيالية الحداثة، إن جاز التعبير، لا تشكل أي عائق إطلاقاً، وإنما تبرز هذه الحداثة تحت بقعة ضوء مسرحية خاصة جداً. والمخرج هنا يتعامل مع التراخيديا بحرية تامة، وفي نفس الوقت بحذر شديد. ومع ذلك لا يمكننا إغفال ذلك الرعب والفرع السريين في هذا العرض، والممثلين في كلمات «ماكدوف»: «ياه.. فظاعة.. فظاعة»، وهذه ليست كلمات فقط

ذلك يعيش تحت وطأة رعبه وجشعه. ومن هنا يأتي إحساسه بالألم الداخلي الذي يعزله عن حوله، وعن كل ما هو حوله، ومن ثم يضنيه وينهكه. بكل هذه الملامح والسمات والسلوكيات يبدو البطل التراجيدي المعاصر الذي بلاشك - ليس فقط عند شكسبير أو عند مخرجنا المعاصر - يجب أن يموت. وسيكون التاج الاسكتلندي من نصيب مالكولم الذي راح بصبر وأناة شديدين يتحين الفرصة، والتي عندما تأتي بمقتل أسرة ماكدوف، سنسمع شعاراته النارية ونداءاته الملهبة، وسنرى يده المرفوعة بالتحية للحشود الموجودة على خشبة المسرح.

في نهاية الفصل الثاني (عند تشيخيدزه) يصبح ماكبث المنهك تماما: «كفى استدعاء للأرواح» هذا بالطبع بعد أن عرف بفرار ماكدوف، وبعد أن ضاع أمله فيما كان قد قرره من أعمال فظيعة وبشعة. إن هذا الصياح والأنين من جانب ماكبث ليس إلا نذير اليأس والقنوط السابقين على الموت، والذين ينزعان روح هذا الطاغية المستبد. وفي الفصل الأخير نرى أماننا هذا الإنسان اليائس إلى أبعد الحدود، والمعذب حتى آخر درجات العذاب، والمستعد للموت يردد: «لقد تعب من هذه الحياة.. لقد شبع من هذه الحياة»، ولكنه مع ذلك لم يفقد بعد حقه المرعب حتى النهاية، بل ويحاول التعلق قدر المستطاع بازدرائه لكل ما في الحياة. والآن جاء دوره، وعليه أن يجرع من نفس الكأس ويجرب على نفسه ذلك الحقد والازدراء المتراكمين منذ زمن طويل في هذا العالم، والذي كان هو أحد المساهمين بالطبع في تراكمه. في النهاية تم حذف احتفال مالكولم ولم يعبأ تشيخيدزه إطلاقاً بجثث شكسبير أو يكلف نفسه

ومضرجا في آن معا. إنه ذلك الملل الذي يجعل العقل يعيد ربط الأحداث عن طريق إحداثيات هندسية مختلفة ومتنوعة، ويسلك طرقا عديدة للتركيز على نقاط إحداثية مرتبطة ببعضها البعض على طول المسرحية، وبالتالي يعيدنا إلى مشهد البداية عندما خرج ماكبث من تحت الأرض وكأنه قد استيقظ لتوه من عالم يخيم عليه ضباب رمادي بلون الصدا، وإلى ذلك المشهد الذي تبدو فيه يد القاتل - ماكبث الثمل - ليست يده الحقيقية، وإنما يد غريبة مرتعدة فزعة تتصرف دون إرادتها.

لقد كان ماكبث حادا ومخيفا ومرعبا بالمقارنة بكل من مالكولم البارد، وبانكو الدافئ، وماكدوف الفاتر. وكانت في ذلك بالتحديد قوته، وفي نفس الوقت أيضا ضعفه الذي سيكون مدخلا إلى نهايته. إن الرعب لدى ماكبث يتصف بالشراهة والجزع والفظاظة، وسوف يؤدي كل ذلك إلى شروده وتشتته، وسيشكل أسلوب تعامله مع المحيطين به، فهو ينظر إليهم في سرعة غريبة، ويمر بعينيه على وجوههم لدرجة من المستحيل معها أن يحدد ملامح تلك الوجوه. وعندما تحدث ذات مرة إلى اثنين من القتلة المأجورين جاءت كلماته سريعة كالطلقات، فحدد ما يمكن عمله بسرعة، أي حدد الأساسي والرئيسي، وبفظاظة شديدة (لا تخلو طبعا من دماثة قطاع الطرق) دفع أحدهما محذرا: «لا تدس أنفك!». هكذا هو مكبث مع الجميع إلا زوجته. ومن حين إلى حين يبدو أماننا نصف طفل ونصف حيوان متوحش، وكأن الأمر لا يخلو من بعض الدفقات الشعورية، أو بمعنى أدق دفقات الوعي التي تمثل لديه قمة العذاب والألم. إنه سيف الضمير كما يقولون، ولكنه رغم

آخر ما لديه من حقد وكراهية وجشع، وكانت تلك هي آخر نشوة روحية له قبل الموت. لم يدخل ماكبث أية معركة مع ماكدوف، ولم يكن ماكدوف الفاتر قادرا بأية حال من الأحوال أن يقضي على ماكبث، ولكن البطل نفسه هو الذي اضطجع معتصما بتشنج ما قبل الموت. ليس ماكدوف هو الذي انتصر عليه، لأنه لم يكن قادرا على ذلك، وإنما الجنود الذين جاءوا من صالة العرض إلى خشبة المسرح هم الذين حاصروه ولم يكن بعد قد مات، لحظتها فقد اقترب منه ماكدوف، وببساطة شديدة حز رأسه. عندئذ ظهرت مخلوقات صغيرة مشوهة، واقتربت أكبرهن سنا وأكثرهن دمامة لتختطف رأسه التي مالبث سیتون أن قام باحتطافها منها، ولا ندري بالطبع أية مشاعر كانت تنتابه في هذه اللحظات بالذات، وببطء شديد كما لو كان يخشى الاستيقاظ من الحلم، اقترب من جثة ليدي ماكبث ليضع الرأس على طرف فستانها، أو بالأحرى على ركبتيها. وبعد أن خمد كل شيء بقيت المحصلة كآخر شبح في العرض المسرحي: جثة ليدي ماكبث ورأس زوجها. ولكن حتى هذه النهاية التي تعتبر بكاملها من تأليف المخرج لم تستطع معالجة الموقف، أو إصلاح ما دمته الحرب وشهوة السلطة. فسوف تكون فترة الراحة قصيرة لأن هناك خلف التمرد والعصيان ضد ماكبث يقف مالكولم السياسي الماكر المريب كمسماز جديد في السلطة وكإمكانية جديدة أيضا لمواصلة الحرب.

لقد أقنعنا مسرح الثلاثينيات من هذا القرن، ورسخ في أذهاننا تلك التقاليد الجمالية المهيبة التي يتسم بها عالم شكسبير على مستوى قوة الأبطال

حتى بسماع أنينها، لأن قعقعة السلاح وصيلل السيوف يغطيان على كل شيء. في نهاية المأساة التي جاءت بكاملها من تأليف المخرج لم تكن هناك كلمات على الإطلاق، وإنما جاءت عن طريق حدث واحد فقط. ذلك الحدث الذي يأتي في المسرح عموما، وعند تشيخيزه على وجه الخصوص، أبلغ من أية كلمة، بل وملطخا باللون الأحمر المعبر عن كل شيء أكثر من الدم نفسه. لقد بلغ ماكبث النهاية التي وقف عندها، أو بمعنى أدق التي توقف عندها لأنها آخر النهايات ولا يوجد أي شيء إطلاقا بعدها. فراح يعوي، نعم جاء صوته كالعواء بشكل يمزق حنايا القلب ويؤلم الروح، ويضع المتفرج في حيرة من أمره بين الشماتة والإشفاق. إن يأسه بلا حدود، وأيضا عناده وتصلبه مثل كل الطغاة والمستبدين عندما تدور الدائرة عليهم. فعندما تستنفد كل القوى، وتنهار المقاومة تماما، من الضروري التزود بقوة دفع جديدة واستحداث طاقة شيطانية للنفس، ومن أجل النفس فقط. وهذا هو بالضبط اليأس والقنوط في أحط صورهما. ومن أجل التزود بقوة الدفع الجديدة، واستحداث تلك الطاقة الشيطانية، فمن الضروري لماكبث الآن أن يحصل على درع وخوذة، وبالفعل يمهدهما «سیتون» الذي يعمل لأول مرة طوال العرض كسلحدار. ولكن المفاجأة المدهشة هي أن هذا الدرع، وهذه الخوذة لم يكونا إلا جثة «ليدي ماكبث» نفسها. لحظتئذ رأى الجمهور ودون مبالغة هذا الشر المتجسد يندفع في آخر معاركه الخاسرة وعلى كتفه. ليست جثة زوجته.. وإنما جسد ساحرة ليملأ ساحة المعركة بالجثث الجديدة. لقد خرج مكبث من جلد الشيطان، وأزاح عن وجهه القناع ليجسد

زوجة رقيقة وحنونة، وجدير بأن تكون ملكة بالفعل. وفي الحاليتين - زوجة كانت أو ملكة - نجدها على استعداد لتقديم العون، ولكنها تصاب بالجنون عندما تختلط وتتشابك الأفكار في رأسها.

أما جنرالات هذه الحروب مثل «دونكان» و«بانكو» يناصرون النظام، ويتقبلون بصبر شديد كل أوامر وأفعال «ماكبت». فعندما يبني «بانكو» جيشا قويا جرارا، ويرسخ في نفسه الإيمان بصدقة «ماكبت»، يتضح فعليا أنه يطمح في النهاية لأن يكون هو أو أحد من أحفاده ملكا في المستقبل، وتشيخيدزه هنا لا يقيم أي اعتبار لفخامة الشخصيات ونضارة وجوهها، فأهم شيء لديه هو دور الشخصية في موقف بعينه، لأنهم جميعا إما يطالبون بالسلطة أو هم بالفعل فيها، ومن أجلها تخلوا عن أهم الأشياء لدرجة أنهم لا يلاحظون أنهم في النهاية يصبحون قتلة لأولادهم. ومن أجل وزن المعادلة المسرحية تصبح شخصية «سيتون» سحدا «ماكبت» أحد الشخصيات الرئيسية في تحريك أحداث المسرحية بحضورها الدائم على خشبة المسرح على الرغم من أن هذه الشخصية توجد في النص بشكل هامشي، بل ومن الصعب ملاحظتها كشخصية فعالة. فهو يتحرك على المسرح في صديري ونظارات حائرا ملتاثا من جراء ما يحدث، ثم يقع تحت الأقدام، ويتقلب في ذعر واضطراب عندما يكتشف انعدام الأمل في أي مخرج أو منفذ ينقذه من «إلهامات» ماكبت الجنونية. إن «سيتون» شاهد، وهذا الدور الصعب ضروري كمعبر للجمهور وحلقة وصل بين خشبة المسرح والصاله. فهو «نحن»، وهو واحد منا، شريك وشاهد أخرس في آن معا، وهو أيضا في المصيدة

ونضارتهم وفخامتهم، ومن ثم فقد أسس نموذجا للشخصية الإنسانية يتميز بالفعالية والقدرة والجاذبية. وعندما تجرّف تحليلية القرن العشرين هذا النموذج المعتاد، يتضح أن زخم التوق إلى هذه الفترة - فترة مسرح الثلاثينيات - لا يحتم بضرورة أن يكون المسرح مصحوبا بهذا النمط الجمالي المعتاد. ففي عرض تشخيدزه، على سبيل المثال، جاء «ماكبت» من ناحية كشخصية مخيفة: بحاجبين أسودين كثين يقطعان وجهه بشكل أفقي ويخفيان عينيه نسبيا، وبفم صغير مزوم بصرامة، يوحي بأنه على استعداد دائم كمحارب أريب لتوجيه ضربته في أية لحظة. ومن ناحية أخرى جاء كتركيبه فعالة بطموحه وسرعته في اتخاذ القرار، وكان أكثر الأشياء ألما لضميره هو الخوف الذي يشكل له هاجسا مستمرا كالصداع المزمّن. أما إنسانيته فلم تكن تحس إلا أثناء الإجهاد والإعياء الناتجين ليس من الشر في حد ذاته، وإنما من انعدام الأمل في المقاومة. وهذا الإنسان - ماكبت - لا شيء يمكن أن يوقفه سوى الموت، فحتى زوجته «ليدي ماكبت» حاولت إيقافه ولم تستطع. وهذا ما لم يكن متوقعا على الإطلاق، باعتبار أن هذا الدور، وبهذا الشكل تحديدا، لم يلعبه أحد على خشبة المسرح أبدا، مما يضعنا أمام مسؤولية إعادة قراءة النص مرة أخرى، وفهمه فهما مغايرا لما سبق. ولكن منطق المخرج النابع أساسا من مفاهيمه الخاصة لعلمي الجمال والأخلاق يشير إلى أن المرأة - الزوجة في المسرحية - دائما ضحية أخطاء وضلالات الرجال كما في مسرحيات السقوط وعطيل والغدر. وفي «ماكبت» فإن «الليدي» ضحية ثققتها المطلقة بأفكار وطموحات زوجها. وهي

مثلنا تماما .

يلعبها ممثل واحد أيضا .

إن المخرج هنا يبني علاقاته على شكل مثلثات، فالساحرات ثلاث، والشاب مجهول الاسم يقوم بثلاثة أدوار، وبعد ذلك سوف نرى ممثلا يلعب أدوار «جلاميس» و«كاودور» و«ملك اسكتلندا». وعلى الرغم من أن هذه الملاحظة تشير العديد من التساؤلات، وتفرض علينا مساحة تأمل على النمط البريختي، إلا أن المهم هنا هو المكان، ذلك البدروم أو الفناء الخلفي، وتلك الحارة الضيقة المهملة. أي علاقة المكان بالمأساة، ومدى الانحطاط التراجيدي والسقوط الأخلاقي في طريق ضيق مسدود، وانعكاس كل ذلك على هؤلاء البشر - الكثيرين جدا - الذين يعيشون في تلك الأماكن ليس بالطبع بمحض إرادتهم. وبعيدا عن التفسيرات والتأويلات المباشرة والفجة التي يمكنها أن تجرنا إلى تسطيح الأمور، والإسهام على نحو ما في العبث الدائر حاليا حول جدوى بريخت ومنهجه، نرى أنه من الأفضل رصد الأشياء الأساسية في هذا العرض ومن ثم نستعرض مجمل الجوانب الأخرى الخاصة بالمنهج البريختي. ولكن إن جاز التعبير، فهذا العرض برغم العديد من التحفظات والاعتراضات يعتبر من العروض الجديدة تماما في طريق البريختية الجديدة، أو لنقل تحديدا «ما بعد البريختية» ليس تماشيا مع «موضة» المصطلحات الجديدة بقدر ما هو توصيف ملائم وصحيح نسبيا لهذا العرض الذي يفتح الأبواب لتأصيل مثل هذا المصطلح، خاصة أن المخرج روبرت ستوروا من أحد المتخصصين السوفييت في عالم بريخت. لقد وضع المخرج «ماكبث» شكسبير بين هذين المالكين - العالمين -، بين الماضي

«ماكبث» روبرت ستوروا من منظور ما بعد البريختية

لقد جاء عرض مسرحية «مأساة الحكم الملكي» عن نص «ماكبث» لشكسبير في أحد البدرومات أو الفناءات الخلفية التي تنتمي على نحو ما لاثنين من الملاك:

المالك الأول: ثلاث ساحرات، قام بأدوارهن ثلاثة رجال، منحولي الشعر يرتدين ملابس من الدانتيل الكالحة وعلى وجوههن مساحيق نسائية باهتة ومناكلة لم يزلنها منذ زمن بعيد. وهناك تلك الخزانة القديمة الغربية، والتي رغم قدمها ورثائتها وتآكلها، تمتلك طاقة إيحائية مذهلة. وهناك أيضا ثلاثة أصابع تشير إلى «ماكبث» و«بانكو» وتتحرك بشكل إيمائي بطيء من أسفل قدميها إلى أعلى لتعبر بشكل ما عن انبعاث طاقة افتراضية تنويمية تشل ارادتهما معا في نفس الوقت الذي تمارس فيه الساحرات أعمالهن الاعتيادية في استحضار الأرواح بهستيرية وتوتر أمام ماكبث إلى أن يقضين عليه تماما.

المالك الثاني: شاب في حارة ضيقة مسدودة ومهملة، ذات نوافذ مهشمة وأبواب مهالكة. ويبدو أنه أحد أبناء أي زوجين في المسرحية. فأما أنه «دونالباين»، أو «فليينس» وريث «ماكدوف»، أو «سيوارد». وهو عموما شخصية بلا اسم يدخل إلى خشبة المسرح قبل الساحرات ممسكا في يديه بكتاب ليظل طوال العرض يلف ويدور ساخرا من الأخلاقيات والقيم الاسكتلندية، والشخصيات الثلاث هذه

السيزيفية. أما بانكو المقتول منذ زمن فنراه ينصح بوضع فروع الأشجار على الطريق المؤدي إلى الغابة، ولكن القائد مالكولم يحول النصيحة إلى أمر عسكري، بينما يزيل الملك دونكان كفه ليبدأ في الإعلان عن الذين خانوه وقتلوه. هنا، في هذا العرض، القتلى لا يختلفون عن غير القتلى، وليس من الواضح تماما: هل التأمّت ونمت أجزاء جسد كاودو الممزق مرة أخرى، مثل الإنسان الآلي المصنوع من الألياف والمواد العضوية، أم لا؟ وهل هو موجود في مكان ما بين الحاشية أم لا؟.. لا توجد للموت هنا حدود أو مسافات، فهو موجود في كل الفراغ الكائن تحت ذلك الغطاء الكبير على شكل فقاعة أو بالونة متعددة الألوان، والتي تبدو قارة متعددة السطوح. بفعل الإضاءة مثل الحجر الكريم، وتارة أخرى نسيجا عاديا من «المشمع» المشدود بخيوط من عدة أطراف. وليس عبثا أن تصنع هذه الفقاعة أو هذا الغطاء من «المشمع»، الذي هو أساسا مادة الـ«بولي إيثيلين» الكيميائية، والذي يلعب دوره الخاص به في علاقته بالتقدم العلمي كستار أو حجاب للحياة والطبيعة، كستار لا يمكن اختراقه، ولكننا بالرغم من ذلك نرى من خلاله كل شيء باهت ومختلط، وكحجاب يخيم على، ويخفي ذلك الفناء الكبير بما يحويه من بشر وأرواح. في البداية تبدو الفقاعة الكبيرة في أول تموج لها ثابتة مثل الخيمة الحربية في غبشة الفجر، وبعد ذلك نراها ترتفع إلى أعلى لتشكل سحابة نصف معتمة ونصف شفافة شبيهة بقشرة «دمل» أو جرح متقيح. وهكذا بالتفصيل يوضح لنا المخرج والفنان التشكيلي معا مصير صديقين بأسين انطلت عليهما الحيلة.

والمستقبل، وجعله يردد: «لكي لا يشكل لنا الماضي هاجسا أبديا أو يقف عائقا أمامنا، فيجب أن نفكر في المستقبل». هكذا يتحدث «ماكبت» روبرت ستوروا محاولا الوقوف دون جدوى ضد أعمال الساحرات ونبؤاتهن من ناحية، ومن ناحية أخرى متعلقا بملايس «فليينس» جاذبا إياه نحوه كالمغناطيس ليوحه إليه الأوامر كما تفعل معه الساحرات. أما «جلاميس» (وهو أيضا كاودور، وملك اسكتلندا) فيتغلب على قوة الجاذبية الأرضية ويصعد فوق التاج الضخم إلى أعلى حتى يصل إلى سقف المسرح تقريبا، وهو بذلك يصل إلى السلطة ويتذوق طعمها، ولكنه في النهاية يعود إلى المستنقع الآسن الذي خرج منه. إن الموقت عند ستوروا غير وارد على الإطلاق، والأحداث تدور على شكل دفقات موجية دائرية بطول وعرض خشبة المسرح كلها بداية من الحائط الخلفي للمسرح وحتى الحافة الأمامية لخشبة المسرح. ومما يثير الأسف أن حفرة الأوركسترا قد استخدمت بشكل غريب وجديد، حيث كانت تدفع فيها الجثث بالأقدام تارة، وبالأيدي تارة أخرى، وكأن المخرج يقول لنا: ها هو مكان الأوركسترا.. ها هو المكان المخصص لانتعاش الروح وسموها.. ها هو المكان الذي يجب أن ينبعث منه أعظم وأروع وأرق ما اخترعه الإنسان منذ وجوده على وجه البسيطة. ولكن الموتى لا يظلون طويلا في سباتهم، وبدلا من الموت فقد أقام المخرج مساحة ما فيها الجميع أمواتا وأحياء في آن معا. كما جعل جميع العوائق الموجودة أمام ماكبت ثابتة، أي دون مبالغة وبلا تبسيط، كما لو كان يعيد من جديد إثبات قانون بقاء الطاقة ويوضح من خلاله معاناة الجريمة

بانكو: هذه الفقايع، التي تلهها الأرض مثل الماء، أين هي؟
ماكبت: لقد بعثرتها الريح مثل التنهدات الضعيفة..

كانت حياة ماكبت طوال وجوده في مجال رؤية المتفرج عبارة عن تشنجات متواصلة. وبفضل مصممة الرقصات البارعة، كنا نراه يهبط إلى أسفل، ويظل ينحدر وينزل حتى يبدو على شكل حية سامة أغواها صقر ما يحوم في الأعلى. أما الجنود والساحرات وقادة الجيش فكانوا يتقاذفون على الأرض، ويلتصقون بها، ثم ينهضون في إجهاد وتعب دون جدوى. ويبدو أن كلا من بانكو وماكبت قد غفيا قليلا بعد المعركة، فنراهما يقفزان في رعب وهلع حينما شعرا بتململ الساحرات من تحتها. وحقيقة الأمر فقد استطاع المخرج على المستوى التقني أن يجعلنا نشعر بأنهما فعليا بنامان فوق جسد الساحرات، أي أن وجودهما كائن على الوهم. ويظل «ماكبت» ستورا يدخلن المخدرات، ويشرب السموم، ويتقيا الشياطين، وتؤرقه عفونة الدم الطازج، ويتضح أن وعيه قد تسمم تماما، وأصبح ضحية الكارثة البيئية التي عمت الأرض كلها. فهو لا يشبه نفسه، ولا ينتمي إليها بأية حال من الأحوال، ولذلك السبب بالتحديد فهو نقي وبريء. ويبدو أن الخيوط التي تشد الفقاعة الكبيرة وتتدلى من السقف قد تشابكت والتفت حول جسده، ويديه وقدميه ورأسه، وراحت تحركها وتديرها في جميع الاتجاهات مثلما تحرك فقاعة المشمع نفسها. في البداية يعترض ماكبت ويحاول في الفترة القصيرة بين المعركة وبين القتل أن يقلد الأبطال، ولكن مع الأسف لا أحد يحاول أن يلتفت إلى هذا الاعتراض البائس

والمشروع في آن معا، فمن منا لا يريد أن يكون بطلا؟ إن براءة ماكبت هي نفس براءة الدمية، لأن الذنب يعود على اليد التي تمسك بالخيوط، وعلى المحرك الأساسي لهذه الدمية. إن جنون هذا المتهور الذي سيصبح بالفعل هو وزوجته مجنونين ما هو إلا رعونة واندفاع الإنسان قليل المعرفة. وفي بداية أحد المشاهد يدخل كل من بانكو وماكبت إلى خشبة المسرح مبرطعين تحت وقع صليل السيوف ويبدآن في المبارزة واللهو مثل الأطفال الذين يقلدون الحرب في ألعابهم. وهذا المشهد يعرض موازيا لمشهد سابق عندما بدأت العمليات الحربية بقيادة الملك دونكان وهرع الرماة من كل صوب، وفي نهاية الأمر راحوا يتململون مرتبكين في مفرزتهم في الوقت الذي صوبت فيه فوهات البنادق بطول الخط الأفقي لصالة العرض، في مواجهة المتفرجين. وبعد ذلك هذا الهرج والمرج والضوضاء يصرخ دونكان في إعجاب: «توفيق عظيم!». أما سؤاله «هل قر بانكو وماكبت أمامهم؟» «فكان يثير الذعر في معسكر الاسكتلنديين طالما لم يأت خبر آخر يدحض ذلك، ومن هنا فقد أصبحت مهمة تشتيت العدو في يد القدر. ويبدو بالفعل أنها حرب حمقاء مع جنود جبناء وقادة أغبياء. فها هو دونكان يشبه تماما الملك لير الذي فقد عقله وعاد إلى طفولته على نحو مسالم ودون أن يسبب مشاكل خاصة. بعد العشاء نجده قد غط في النوم مباشرة وهو في حالة وقوف، وبعد ذلك نرى كيف لا تستطيع قدماه حمله إلى فراشه. وبعد كل ذلك نراه يعطي وعده: «أعرفون أنه من الضروري تنصيب ابننا البكر مالكولم!». وبالفعل يتمكن من تنفيذ وعده بإعطاء التاج لابنه، إلا أن الأمر

الانطباعات الأساسية في حيرة وذهول، نلاحظ عدم وجود ذلك الطابع الهجومي، وعدم وجود الإيقاع المسرحي الذي يطلق المشاهد المسرحية وراء بعضها بعضا كالطلقات النارية. وعلى الرغم من أن هذا هو العرض الشكسبيري الثالث لروبرت ستوروا، إلا أنه يبدو مترددا على نحو ما، أو بشكل أوضح يبدو رخوا إن جاز التعبير. فأين التهكم البريختي اللاذع؟ وأين الجدية البريختية الساخرة؟ لقد افتقدتهما المتفرج في خضم الرتابة، وضاعا في السوداوية التي عرقلت التتابع الراكض للمحمية الهادئة. إن ستوروا هنا قد تعامل مع التنوع الشكسبيري متعدد المراكز دون شفافية، وحتى لا يكون هذا حكما متعسفا ضد العمل كله، فإن غياب الشفافية يخص فقط تلك النغمة الكثيبة الحزينة التي سيطرت على العرض بالرغم من عدم وجود عمليات قتل. كما جاء استخدامه لعمليات المونتاج الموازي ليس تبريرا فنيا لشيء ما جديد يمكن أن يقال أو يعرض بقدر ما جاء مباركة على الطريقة المسيحية لهلوسة ليدي ماكبث عندما وازاها بهلوسة كل من ماكدوف ومالكولم، أي أنه جاء تبريرا لسلوك الأبطال وتبرئة لهم في آن واحد، وفي النهاية توجت مظلته المفضلة ألعاب ماكبث الاستبدادية. في نفس الوقت اخترع لنا تلك الشخصية الغريبة التي هي خليط من بهلول «الملك لير» وبهاليل ومجانين شكسبيريين آخرين ليتمكن بذلك من مد حلقة الرقص والغناء للموتى الذين لا يموتون بداية من الملك لير وحتى ماكبث نهاية القرن العشرين. ويبدو أن ستوروا تحديدا في هذه النقطة لم يتغير، وإنما الذي تغير هو الزمن، وعلى الأخص الزمن المسرحي. ففي الماضي كان مزج وتوحيد

يختلط على الرعية، ولا أحد يعرف بالضبط لمن يجب التوجه بكلمة «ياسيد». إن دونكان هنا يرسخ سلطة غير مهيبية، وغير موثوق بها. ويتضح أن التاج والمظلة الشمسية - لهما نفس المكانة، ونفس السلطة، ويعنيان شيئا واحدا. فالليدي ماكبث من ناحيتها ترى أن التجوال تحت المظلة أشرف بكثير من وضع التاج على الرأس، بل وتعتبر أن قبعة الزهور المتواضعة أعظم ألف مرة من ذلك التاج الذهبي المرصع بكل ما يمنح من سلطات. ومن ناحية أخرى نرى أن الاستيلاء على التاج - السلطة - من وجهة نظر شكسبير عمل لا أخلاقي، ولكنه من وجهة نظر ستوروا مجرد لهو بربري، وعبث متوحش. وبالتالي نجد أن كل شيء وكل إنسان يجذب إلى تلك الألعاب الدموية، ونرى كرة «فليينس»، على سبيل المثال، والجثث سواء بسواء يتم ركلها في الخندق ببساطة شديدة وبلا مبالاة، ونشاهد ماكبث يخنق بانكو كما لو كان يداعبه. أما الفكرة حول أول عملية قتل فنها تتأكد أمام أعيننا، ويصدق عليها كل من ماكبث وزوجته بضرب أفغهما كما لو كانا يتمازحان بعد إلقاء نكتة مسلية، ثم يكرران نفس العملية بعد أن تتلوث يدهما بدم دونكان، إلا أن الأمور لا تقف عند هذا الحد فنرى هذه الأيدي تتعلق ببعضها بعضا في يأس وقنوط واضحين. وفي النهاية يستعرض الاسكتلنديون واحدة من ألعابهم الشعبية عندما يسوقون ماكبث في دائرة وينحرونه مثل الثور بعد مطاردة شاقة في الحلبة.

إن كل ما سبق هو «ماكبث» لروبرت ستوروا في عمومته، وتسجيل مختصر وتقريبي لتصوره الفني. ومع رصد السمات العامة للعرض، والتوقف أمام

«الحواديت» والكوميديات اللاذعة هما وسيلة ستوروا لإحياء شكسبير، وكانت المعالجة الملحمية للموضوعات البريختية تعتبر لغته الخاصة الواضحة. وقد قدم في جميع أعماله الشكسبيرية بريخت بجميع مبادئه وفرضياته الخاصة بالتنوع والتصنيف والجدل، بالإضافة طبعاً إلى الانحياز المبدئي، ولكن دون اللكنة - النكهة - الألمانية. وإن كان بريخت هو حجر الشحذ، أو «المسن» إن جاز التعبير، الذي صقلت عليه سكاكين - إبداعات ومواهب - أغلب المخرجين إن لم يكن كلهم، فإن ستوروا من هذا المنطلق قد وفق بما لا يدع مجالاً للشك في «برخته» كل شيء على الرغم من أن البعض يدعي أن المنهج البريختي قد ذهب إلى لا شيء منذ السبعينيات. وهذا الادعاء صحيح جزئياً في حالة المخرجين الذين يتعاملون مع بريخت بمنطق الجدولة الحسابية أو المحاسبية التي يستقونها من جدول المقارنة الشهير بين المسرح الأرسطي والمسرح البريختي، ذلك الجدول الذي أصبح عائفاً في تطور كلا المذهبين خاصة البريختي الذي لا يعتمد إطلاقاً على منطق المقارنة الرياضية البحتة الخاضعة للرياضيات النيوتونية الكلاسيكية، وإنما هو أقرب إلى الطاقة الكمية المبنية على أسس النظرية النسبية وما استتبعها من تقدم رياضي فلسفي في هذا المجال. ولقد عظم «رولان بارت» بريخت وبجله لأنه استوعب المسرح بشكل ثقافي - كوني، أما «يوجين يونسكو» فقد أطلق على شعريته كلمة «ثكنة». فبريخت قد قسم المسرحيين إلى نوعين: أصحابنا، والآخرين، واستطاعت فرضياته ومبادئه أن تؤثر على الجميع تقريباً، وكان يحمل ازدياداً كبيراً للإيجابية الإخراجية والخيالات

والأوهام، وكان يبغض بشدة الجمال العادي والمبتذل، أي ذلك الجمال الميكانيكي الذي لا يتطلب توضيحاً. والتوضيح هنا لا يجب أن يفهم بالمعنى الفج المباشر، لأنه وعلى حد تعبير بريخت نفسه: «الفن في حاجة إلى معرفة». إن هذا الماركسي البراجماتي قد أسس ذلك المنطق الدلالي للمسرح الذي استلهم المسرحيون مبادئه بعد أن استبعد - من أراد - منه الإيديولوجيا، ونقلوا كل على طريقته هذه المبادئ ليصنعوا مسرحاً يصبو دائماً إلى حالة من حالات الكمال. وقد كانت تحليلية بريخت مسخرة أساساً من أجل أهداف جمالية «استيطيقية» عليا، وبكلمات أخرى فقد كانت الثورة البريختية في المسرح من أجل الحياة، وكان يفخر بأن مسرحياته تلقي الضوء على الـ«رأسمال»، وهذه أعظم مساهمة للفن من أجل إعادة بناء العقول والمجتمعات. أما النهايات المفتوحة فقد كانت تعيد النص المسرحي إلى هناك، من حيث أتى، أي إلى صالة العرض نفسها. وكانت الصالة تطالب بالنهاية الجميلة، لكن بريخت لم يستجب أبداً لها، لأن النهاية الجميلة يجب أن تكون على أيدي الجماهير النشطة. وبالرغم من أن بريخت أطلق على شكسبير مقولة «الجوهر النقي» إلا أنه استخدمه لأنه - شكسبير - توجه إلى جمهوره بشكل مباشر ومفتوح مفترضاً أن هذا الجمهور سوف يفكر لا في المسرحية، وإنما في الحياة. ولكن هذه المنظومة لم تأت بأية نتائج لأنها حيرت المتفرج (الافتراضي وليس الواقعي) الذي كان يجب عليه أن يتذكر دقيقة بدقيقة أين هو، ومن أجل أي شيء هو موجود في هذا المكان؟... إلى جانب ذلك فعليه أيضاً أن ينسى تماماً ولا يفكر فيما يحدث أمامه، أي لا يرى تغيير

الحروب الإقليمية وطابعها التضليلي؟ كل ذلك إلى جانب الخلفية التاريخية من وجهة النظر الملحمية. وعلى الرغم من أن البعض يجد الجرأة حاليًا للهجوم على بريخت والمدرسة الفنية البريختية من منطلقات عديدة يشوبها سوء النية، إلا أن ماكبث ستوروا قد برهنت بشكل قاطع أن لكل موسم فاكهته من ناحية، ومن ناحية أخرى أثبتت أن قضية برتولد بريخت ليست قضية حجرية صماء، وإنما هي قضية أزلية طالما توجد حيثياتها ومسوغاتها، وحتى لو انتفتت هذه الحيثيات فلسوف تمضي البريختية في طريقها إلى ما بعد البريختية باعتبارها منهجًا فنيًا يتفاعل مع الواقع والتاريخ والتقدم.

إن الذي قام بإخراج «ريتشارد الثالث» و«الملك لير» فنانا مبارزا يعشق التحدي، ونكبا مبدعا مثل العديد من التلاميذ البريختيين الذين يقومون ببناء النص على قواعد وأصول علم الدلالات، وتجميع وتراكم الإشارات، مما جعل جمال هذه العروض علميا منطقيًا على الطريقة البريختية. أما هذا العرض «ماكبث» فهو بريختي أيضًا، ولكن هناك شيء ما مختلف. فالساحرات هنا يصنعن العقاقير: يحضرن برميل السائل الطبي ويضعنه فوق مصدر الطاقة الذي يبدو كالمدفأة الكهربائية. وهنا أيضًا يخرج من وسط راقصي الجوقة -الكورس- قاتل بانكو كالشيطان، في شكل عصري غير واضح، شبيه بماكبث. في السابق كانت تراجيديات شكسبير تتفكك إلى أبسط عناصرها الأولية وأدق تفاصيلها: كورديليا مع الشبكة مثلاً، والملكة مارجریتا مع كتاب ريتشارد الثالث، والآن فقد دخلت المظلات -الشمسيات- إلى

الملابس أو يسمع التلقينات أو الموسيقى.. الخ. وقد أدرك شكسبير بحكمة ودون تكلف هذا الأمر، وبالتالي سمح لنفسه - رغم وجود الدلالات اللاأرسطية - أن يؤمن بالواقعية الثانية في حين يسهر المخرج البريختي المثقف على ما يؤمن به المتفرج. وعلى ضوء ذلك كان من المحتم على بريخت، أمام هارمونية شكسبير، أن يشعر بأنه مثل قائد غرفة عمليات يتوقف عليه أمان الحركة، ومن هنا كانت تعديلاته وتغييراته انتصارًا للنزعة الفنية على السذاجة والبساطة الفئيتين. لقد كان بريخت مناضلاً عقائدياً شرساً للغاية، ولكنه قبل كل شيء كان فناناً عبقرياً، ويبدو أن عبقريته لم تسعفه بقراءة المستقبل، وبمعرفة مصير أفكاره ومبادئه التي اتضح أخيراً أنها بالنسبة للبعض كانت مجرد «موضة» سياسية لركوب الموجة ليس إلا، مع العلم بأن الروس بشكل عام لا يحبون بريخت، ولم يحبوه في أي يوم حتى في فترة الاتحاد السوفيتي، بل كانوا ومارالوا يفضّلون ستنسلافسكي مواطنهم، ولكنهم لم يقللوا قط من شأن بريخت. وفي الحقيقة فإن أتباع المدرسة البريختية السوفييت من أمثال يوري لوبيموف وروبرت ستوروا قد حافظوا على الجزء النقدي الخاص بالصراحة والعلانية البريختيتين. وبمجيء عام 1996م كف جمهور ستوروا عن مهاجمة احتيال وتلاعب صغار الملاك الذين أصابوا أهدافهم في ظل اقتصاد السوق والملكيّات الخاصة الضئيلة، وراحت صالة العرض ترتقب بتوتر شديد الأفعال الغريبة المبهمة لماكبث: ماذا وجد هناك؟ وما هي تلك الإيماءات الراقية جدا إلى جنون القتل الذي لا تخلو منه سياسات وثقافات اليوم؟ وماذا عن

العرض قد لاقى نجاحا جماهيريا ونقديا، ولكن إذا كان ستوروا واحدا من المخرجين البريختين السوفييت القلائل الذين برعوا في التعامل مع هذا المنهج فلا بد من القسوة عليه حتى يتمكن ونتمكن معه من وضع الأسس العلمية الصحيحة لـ«ما بعد البريختية». وعموما فسوف يبقى هذا العرض علامة فاصلة في مسيرته الفنية في طريق برتولد بريخت ونحوه في آن معا.

أما الجزء التمثيلي فقد جاء حرا وغير مقيد أو خاضع لتقاليد صارمة تجعله ثقيلًا ومملا مما خفف نسبيا من حدة الكآبة الإخراجية التي سيطرت على العرض. فـ«ماكدوف» الوصولي المنافق الذي يقمعه ماكبث بشكل سريع يتحول إلى شخصية شبيهة بالزوجة المخلصة، أو التي تبدو كذلك، وهو بورترية كروكي-كاريكاتوري دقيق، ومع ذلك لا يمكننا أن نلمح من خلاله تلك الطاقة الشكسبيرية الخاصة بـ«ماكدوف» كأب تعيس. أما الملك القادم، أو الوريث المقبل فقد جاء شخصية شكلية، وقد صنع هكذا بالتحديد ليتحول في نهاية الأمر إلى مصدر للتأويلات، ومحك للتفسيرات. أما مالكولم هو علامة الوقف الرئيسية في محصلة الأمر، أي هو النقطة التي تنهي الجملة، وربما علامة الاستفهام، أو التعجب. فبالنسبة لشكسبير يعتبر مالكولم هو تتويج المأساة، والتأكيد على أنها تمتك بعدا أخلاقيا، وأن التاريخ أيضا يمتلك أيضا هذا البعد. أما الظلال الآنية الواقعة على مالكولم، والتي تصنع منه تارة بيدقا صغيرا في لعبة كبيرة، وتارة ثانية سياسيا داهية، وتارة أخرى وغدا، فهي جميعا صادرة عن تصوراتنا ومن وجهات نظرنا، ومن عدم الإيمان

أدبيات ومرجعيات علم الإخراج المعاصر. ومع ذلك فالتقنيات المعيشية - الحياتية للساحرات في «ماكبث» لم تأت بنتائجها المطلوبة، في حين يبقى راقصو الكورس عناصر غريبة على نحو ما غير مفهوم. أما الأحذية الشتوية الطويلة التي كان «ماكبث» يضرب بها وجه أحد أفراد حاشية الملك متدوقا بذلك لذة السلطة، فما هي إلا عبارة عن مفارقة تاريخية مثل عملية نقل السلطة في الأحذية. إن كل هذه الأشياء مبتكرة، وتبدو بالفعل مبتكرة، ولكنها لم تأت بالمطلوب حيث خفت حدة سطوع الدلالات التي جعلت من مسرح ستوروا على الدوام مسرحا مسليا ومجازفا معا، وبالتالي ترهلت الحركات والتعبيرات السريعة لذلك الساحر الذي فقد قوته السحرية، وكأنما ستوروا نفسه يعترف بأنه قد تخلى عن السحر. إنه هنا ليس فقط غريبا عن ستوروا الذي عرفه دائما مقترنا ببريخت، وإن كان لا يزال ذلك الساحر المكتئب وكاتب الشفرة والموسيقى المتنوع والفناني الخاص والفيلسوف أيضا، إنه يبحث هنا عن مخارج «لكي لا يشكل لنا الماضي هاجسا أبديا يقف عائقا أمامنا، فيجب أن نفكر في المستقبل». والمخارج هنا ليست فنية بقدر ما هي طرق للبحث عن إجابات لأسئلة سرمدية تثير الألم والعذاب في فترات الانحطاط والنكوص. إن اللحظات المنتزعة من الموضوع العام للنص تسعى في «ماكبث» ستوروا، مع الأسف، إلى الارتباط بالتاريخ على النمط الأرسطي، وتسعى للغناء المنفرد والإنشاد من البداية حتى النهاية، وهذه أشياء بعيدة عن المسرح الملحمي ولا تخصه، وهو غير مشغول بها من أساسه. وكل هذه الملاحظات مأخوذة على المخرج رغم أن

في منطقة وسطى بين قتل دونكان ودفاع دونسيان لدرجة أن الممثل الذي قام بالدور أراد أن يعطي درساً في الأداء البريختي فأوقف الحركة تماماً ووقع في المبالغة الساذجة على المستوى التعبيري حتى بدا حزيناً ومأساوياً لدرجة كبيرة. إن ماكبث في هذا العرض - من البداية حتى النهاية - شخص آخر تماماً، ليس هو ماكبث شكسبير، وليس ماكبث الذي تعودناه في كل العروض السابقة، ليس ماكبث على النمط البريختي المعتاد، ولكننا بجوار ليدي ماكبث الشابة الجميلة نلاحظ ليس فقط الطموح والكبرياء، وإنما أيضاً الحب. ذلك الحب المختلط بالطموح، والذي يسعى للوصول إلى مستوى يعادل مستوى تلك المأساة البشعة. إن الطابع الصيغاني الفاسد لماكبث والأخلاقيات النسائية الغادرة لزوجته يشكلان القوة المؤثرة والفعالة لقصة حبهما. لقد تم تسليط الضوء بقوة على مأساتهما الأسرية ومن حولهما بالرغم من كل ذلك الدفاع في البداية توحدت روحاهما كما توحد جسداهما، وكانت كل حركة، وكل وضع لهما يشبه النباتات المتسلقة، أو ثعبانين يلتف أحدهما حول الآخر. إنها ثروته وحمله الثمينين، وهي التي تهرع إلى حذائه بمجرد أن تلمح رغبته في ارتدائه، إنها «قرينه» أو ظله الذي يتسلى ويتلهى معه في حرية وطلاقة حينما يأتي وقت التشاور في كيفية الاستيلاء على التاج. وبعد ذلك نرى تقاربهما كعاشقين، والذي يرتبط حدوثه دائماً بعمليات القتل، ولكن باستمرار هذه العملية نرى أن هذا الحب يصاب بأضرار فادحة لأن السعادة تختفي وتزول، وينقلب العناق إلى عنف مثير للقرف والنفور. وفي النهاية يذهب كل شيء ويبقى فقط ذلك النفور والتقزز

بالمأساة، وانعدام الثقة بالتاريخ وبالفكر ودورهما. إن مالكولم ببساطة هو الأمل في الخير. وعلى مدى المأساة كلها يبزع أمل ما في سلطة أفضل، وفي العدالة، بمعنى أن مالكولم أفضل من أبيه. إن المخرج هنا يعمل على تأصيل هذا المفهوم بشكل دقيق ومتقن على الرغم من محاولته إقناعنا بأن مالكولم أفضل من أبيه: فهو نقي على المستوى الروحي وليست لديه نزعة لسفك الدماء. إنه يمتلك ضميراً حياً وتوجهات أخلاقية، ويمكنه أن يرفع السيف كما يمكنه أن يتألم ويسقط مغشياً عليه من جراء الفزع. ولقد خصص المخرج لمالكولم فقط حوالي ساعة ونصف الساعة على مدى العرض كله، حيث كان من المهم له ذلك العالم الداخلي الذي عرضه لنا بحضور راق جداً، وتقريباً بأسلوب نفسي عميق له خصوصيته. وقبل النهاية بقليل يجد مالكولم في نفسه الشجاعة والقوة للتوجه إلى الصلاة مردداً: «ما هذا الذي يحدث في بلدي؟»، وكانت يده الممدودة في هذه اللحظة تعبر تماماً عن كيفية، ومدى استقباله للأوهام السياسية قبل أي شيء آخر، ومعها أيضاً تلك الأوهام الشاعرية. وهذا المشهد يكشف بوضوح عن الغنائية الخاصة والمباشرة لدى ستوروا، والتي يعرض لنا من خلالها شخصية الوريث الشاب.

إن أهم التغييرات التي أحدثها المخرج في هذا العرض، تخص الزوج الرئيسي في المسرحية/ المأساة. ففي جميع العروض الشكسبيرية كان يوجد دائماً ذلك الكائن المشوه المنسحق تحت وطأة جرائمه ونقائصه، مثل ريتشارد وليم الشيطان الخبيثان المنافقان الوقحان، وفي هذا العري أيضاً يمكن وصف ماكبث بالوقاحة وقلة الحياء والنفاق، وذلك فقط

حققت هؤلاء الأبطال على نحو ما بدت في النهاية رقيقة للغاية ومثيرة للبكاء، وغير متوافقة مع الألوان السوداء لهذه المسألة الفظيعة. وعموما فروبرت ستوروا قد جمع كل شيء في تشكيلة واحدة، ووصل النهاية بالبداية كما لو كان يصل طرفي حلقة معدنية، لأن ماكبث في النهاية توحّد مع ساحرة وليس مع الحب. وفي نهاية الأمر يبقى في الذاكرة (بالاتفاق الكامل مع التقاليد البريختية نهايتين من أجل الاختيار).

إن المخرج المسرحي روبرت ستوروا في هذا العرض يدين الجميع ويفضحهم، ولكنه في نفس الوقت يحاول تبرئتهم باعتبارهم دُمى تحركهم آلة الحرب الكونية من أجل السلطة الكونية. ولكن العرض في مجمله طلبة بريختية ساخرة وكئيبة من روسيا القرن العشرين التي تدور في فلكها الخاص منذ البداية وحتى الآن على أسوأ الفروض. وستوروا بالطبع كتلميذ نجيب لبريخت قد حاول قدر الإمكان أن يكون بسيطا وذكيا وماكرا، فمد أصبعه من خلف هذا العرض بإشارة فاضحة إلى الذين يحركون آلة الحرب، وإلى الذين يجعلون من أنفسهم وقودا لها، وإلى الجمهور المستكين الذي يحاول تصديق اللعبة من أجل اتقاء وتفادي المشاكل، وإلى نفسه في النهاية لأنه جزء من هذا الجمهور. إنه بفعل هذه الإشارة الفاضحة دون خجل أو استحياء ليفضح كل شيء: يفضح الذين في السلطة، والذين يحاولون الصعود إليها متسلقين الأكتاف والرؤوس غير عابئين بأنين مساكين الأرض، ويفضح أيضا الذين يطأطؤون الرؤوس. وفي النهاية يفضح بالطبع مسرح الثمانينيات والتسعينيات، وليجعل من كل هذه

حيث يفترق كل منهما دون أن يعرف أحدهما الآخر، وفي هذا بالتحديد يتلخص جنونهما. إن كل ما يفكران فيه معا ينقلب ضد توحدهما الروحي وضد حبهما. إن تعابير الرعب والكراهية والنفور المتجسدة في ملامح ليدي ماكبث تكتسح شخصيتها تماما وتقضي عليها، ومن هنا بالضبط نراهما في النهاية يموتان كل على حدة.

الجدير بالاهتمام في هذا العرض هو أنه استمر حوالي شهر كامل بنهاية واحدة، أي بظهور شبح الملك. وعلى نحو غير متوقع إطلاقا يتم تتويج، ليس الملك الجديد، وإنما الزوجين الشابين اللذين ينهضان في النهاية، وينظر كل منهما إلى وجه الآخر، وبسعادة غيبية هادئة يتفخآن في الشمعة المشتعلة وهما يرددان أبيات بودلير:

**في غموض المساء، عبر الأفق
اللازوردي
نتبادل الشعاع الوحيد،
في هذا الوداع القاتل الطويل
مثل النشيج.**

عندئذ يتوحد ماكبث الذي صار شيخا هرمًا لا حول له ولا قوة في الحب مع ليدي ماكبث في فستانها الأبيض، والتي كانت تشبه فيه «أوفيليا». وفي النهاية الثانية نراهما معا في حالة هذيان مرة بأيديهما المطلخة بالدماء، في حين تروح الليدي لتتزين وتجمع ملابسها المتناثرة هنا وهناك من أجل أن تتحول إلى شكلها القديم، أي تعود لتصبح حيوانا مثل كل الساحرات الشكسبيريات. أما ماكبث فيحرق فيها طويلا، ولكنه لا يتمكن من التعرف إليها، لأن وجهها الآن ملطخ بالمساحيق، وعيناها متواريتان تحت القبعة. إن أوهام الجمال والشباب التي

فشلنا في أن نكون ودودين!
ولكنكم..
وعندما يحين الوقت في النهاية..
ويصبح الإنسان.. عونا لأخيه
الإنسان
فكروا بنا.. وسامحونا!!

هذه الأبيات مأخوذة من ترجمة طلعت
الشايب المنشورة في مجلة «أدب ونقد» -
العدد 133 سبتمبر 1996 م.

الفضائح صرخة مدوية وقطرة دم طاهرة
تتحول إلى خنجر الضمير من أجل أن
يوقظنا جميعا على أبشع مرحلة تاريخية
تمر بها البشرية في ظل التقدم العلمي،
وتحت عباءة المنظومة العالمية الجديدة
التي لم يتفقت عنها حتى ذهن الإنسان
البدائي.

أما برتولد بريخت فقد تنبأ منذ زمن
بعيد بالمأساة، وقال في قصيدته «إلى
الأجيال القادمة»:

حقا إنني أعيش في زمن أسود!
كلمة الصدق حماقة، والجبهة
الناعمة

بلادة!
ومن يضحك.. هو الذي لم تصله بعد
الأخبار الفاجعة!
أي زمن هذا؟

.....

.....

يامن ستنهضون من الطوفان الذي
جرفنا من تحته،
تذكروا.. أيضا ذلك الزمن الأسود

الذي أفلتم منه
لقد مضينا نبدل بلدا ببلد
أكثر مما كنا نبدل حذاء بحذاء،
عبر حروب الطبقات، يملؤنا اليأس
حيث كان لا يوجد سوى الظلم..
ولا يوجد التمرد..
لكننا نعرف:

أن الكراهية حتى وإن كانت للخسة..
فهي تشوه الملامح
وإن الغضب حتى وإن كان ضد الظلم
فإنه يبيح الصوت..
آه!

نحن الذين أردنا أن نهد الأرض
للمودة



خليل مطران و المسرح الشكسبيري

الدكتور أحمد إبراهيم الهواري
أستاذ النقد الأدبي
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة الإمارات العربية المتحدة

كانت الحركة المسرحية قد نشطت في مصر منذ الربع الأول من القرن التاسع عشر فانفسح المجال لكتاب المسرح وبخاصة للنقطة المترجمين. وكان من الطبيعي أن ينجذب خليل مطران (1871 - 1949) بحكم ثقافته الفرنسية إلى ترجمة روائع المسرح العالمي. لقد عالج خليل مطران ترجمة القصة قبل المسرحية. ولعل أقدم مترجماته القصصية، على ما يذكر الشاعر «عبدالرحمن صدقي» رواية «الانتقام» ورواية «الغريب» لبول بورجيه. وقد تميزت ترجمته أنها متينة الأسلوب، تنم عن إشراق ديباجته وبلاغة عبارته، مما يدل على تمكن المترجم في اللغتين يتنقل بينهما في غير جهد ولا تكلف. وإن لم يستطع أن يتخلص من العادة المتبعة في مترجمات ذلك العصر، من حيث إقحام الشعر العربي القديم في سياق القصة.

وكان «الخليل» أراد بمترجماته أن يقدم نماذج من فن الرواية، وهو من الفن الموضوعي الذي بدأ يتحسس طريقه على استحياء في الأدب العربي الحديث، وكذلك في فن المسرح.

والحق أن القارئ الناقد في التراث الأدبي للشاعر «خليل مطران» يلمس صفات

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ومقتضياته، والفن ومستحدثاته».

فالرجل كما رأينا، يؤثر حتى في العمل الأدبي اصطناع الأناة ويتحرر من الإقدام قبل أن يتبين لنفسه مواقع الأقدام. وهذا يفسر ما كان من زوده لنفسه وهو من عرفنا الأديب المبتدع الأملعي - عن معالجة التأليف المسرحي، ولم يكن ذلك عن جهل منه بالقواعد والأصول، بل لعلمه أن الفن المستحدث الدخيل لا يتأصل في التربة الجديدة إلا بعد طول المعاناة والتمرس والمران المتصل جيلا بعد جيل. ولما كان شاعرنا يأبى أن ينحط عن مرتبة الفحول ويقصر عن شأوهم وبلوغ مبالغهم، فقد أثر أن يدعم الوعي المسرحي في الشرق العربي بنقل النماذج العليا من أدب المسرح العالمي، وهو على يقين بأن الترجمة لهذه الروائع مرحلة لا بد منها ولا غنى عنها لمن ينشد بناء المسرح على أساس قويم مكين، وأنها من أجل ذلك أجدى على النهضة المسرحية. «د. عبدالرحمن صدقي - المجلة».

والمناهل في حركة الترجمة المسرحية، أو بتعبير أدق، في ثبت المترجمات للمسرح العربي حتى أوائل القرن العشرين، لا يجد لمطران ما لغيره من وافر المحصول في ذلك الحين. فما الذي جعل مطران يتخلف عن الركب المسرحي في ذلك الحين ثم يعود فيطلق لنفسه العنان في ملاحقة الركب وسبقه كما سنرى في العقد الأول من القرن العشرين؟!

لعله مما يعين في الجواب عن هذا السؤال أن نعلم ما كانت عليه حقيقة الحال فيما يتصل بالمسرح من حيث قيمته الأدبية إذ ذاك. فالواقع أن الذي كان يستهوي الجمهور في تلك الأيام من المسرح لم يكن الجوهر بقدر ما كان الفرجة والطرب والمنظر. فلا جرم أن

مجدولة في الملكة الإبداعية، وتجليها في الأنواع الأدبية، فالملكة الشاعرة كانت ترفدها ملكة القص والتشخيص الدرامي. ولعل مترجماته تلتقي مع هذه الروافد فتغتذي منها، وتشبع روح القص والتشخيص الدرامي في شخصية «الخليل» الفنية. من هنا يأتي الخطاب الفني، للنص المترجم، مترجما شارحا للمسكوت عنه، الذي يثور في عالم الشعر.

ولعل القارئ يتساءل عن علة تحفظ «الخليل» عن البدء في معالجة التأليف المسرحي؟!

إن الذين عرفوا مطران واتصلوا به يذكرون من صفاته التواضع الجم، مع الأناة والحصافة والأخذ بالروية والحيطة. قد كانت هذه الصفات رائدة حتى في حياته الأدبية ومنذ مبتدأها. وهو نفسه يغنينا عن الإفاضة في تعقب القرائن والتماس الدليل. إذ يقول حيث سئل عن التجديد: «إنني أردت التجديد في الشعر منذ نعومة أظفاري، وبذلك فيه ما بذلت من جهد عن عقيدة راسخة في نفسي، وهي أن التجديد في الشعر، كما في النثر، شرط لبقاء اللغة حية نامية. على أنني اضطرت - مرعاة للأحوال التي حفت بها نشأتي - ألا أفاجأهم بالصورة التي كنت أوثرها للتعبير لو كنت طليقا. فجاريت الضيق في الصورة بقدر ما وسعه جهدي وتضلعي في الأصول وإطلاعي على مخلفات النصحاء ثم تحررت من الضيق وأنا في الظاهر أتابعه بنوع خاص من الوصف والتصوير ومتابعة الفرص. وبهذه الطريقة مهدت للتجديد قبولا في دوائر كانت ضيقة، ثم أخذت تتسع إلى ما وراء ظني وتستمر في الاتساع بحكم العصر وحاجاته، والعلم

جلال قوتها، وكمال روعتها، كان «خليل مطران» في مقدمة من ركن إليهم عند عودته سنة 1910 من دراسته لفن التمثيل على أقطابه في باريس، للاضطلاع بنقل «عطيل» إلى اللغة العربية لتكون إحدى المآسي الثلاث «أوديب، وعطيل، ولويس الحادي عشر» الذي اعتزم أن يفتتح بها موسمه الأول في الحادي والعشرين من مارس سنة 1912 على مسرح دار الأوبرا.

ولكي نعرف ما يدين به أدب المسرح لخليل مطران نتعرف على نماذج من طريقة مطران في الترجمة ومدى اقترابها من النص الأصلي. وذلك من خلال المقارنة بين أسلوبه في الترجمة مقارنا بغيره من مترجمي المسرح.

لم يقف مطران عند ترجمة عطيل، بل كانت عطيل فاتحة لترجمة غيرها من روائع شكسبير. فترجم «مكبث». وقد سبق لغيره أن ترجمها، ونذكر هنا ترجمتين، أولاهما اشترك في ترجمتها اثنان «عبد الملك إبراهيم واسكندر عبد الملك» عام 1900 والنقل فيها لا يكاد يمت بسبب إلى الأصل. ونقف أمام ترجمتها لمناجاة «ليدي مكبث» لنفسها، تحرفها وتقويها، وتدعم همتها وتشد من عزيمتها على قتل الملك.

«إلي أيتها الأرواح الشريرة، يا من تحرضين المرء على السوء، املئي قلبي قسوة، وانزعي منه كل رحمة حتى لا يثني عن عزمه. قوي فرائصي، ابعدي عني كل حنو يمنعي من الخوض في لجج الذنوب. أبدي لبني الحنو بسم ناقع. واسدل أيها الليل سترا من ظلامك المدلهم على آثامي حتى لا تنظر السماء خنجري ملوثا بالدماء».

ولعلنا ندرك الفارق في الاقتراب من روح النص الأصلي من جهة الدقة

يكون هذا هو المعيار لدى أصحاب الفرق التمثيلية لمن شاء دخول المضمار من المؤلفين والنقلة والمترجمين.

إن فحص ما كان يعرض من المسرحيات بالدراسة والتحصيل. وهي، مترجمة عن الأدب الغربي في جملتها، ونصوصها الأصلية في متناول الجميع، يكشف عن مدى تحرر هؤلاء الكتاب بأمانة النقل عن الأصل. فقد كان تصرفهم في بعض الأحيان يتجاوز كل حد. فهم يتناولون النص الأدبي بما يترأى لهم من الحذف والإضافة والتبديل. وهم يقدمون ويؤخرون في المشاهد والفصول، وهم يستحدثون شخصيات لا وجود لها وينفون أخرى من الوجود. وقد ينقلون المسرحية من بيئة إلى غيرها على بعد ما بين البيئتين. كما أنهم حريصون في آخر الأمر على ألا يتركوا خاتمة فاجعة على حالها، بل يقبلونها في طرفة عين إلى خاتمة سعيدة مرضاة لعواطف الجمهور، وإلا كان على الفرقة المسرحية أن تختتم السهرة بتمثيلية أخرى قصيرة من نوع المهازل الفكاهية للتسرية عن المتفرجين قبل انصرافهم حتى يأووا إلى فراشهم هانئين. وكان على الكاتبين فوق هذا، واجب لا يدانيه غيره في الوجوب والالتزام، وهو إقحام المواقف الغنائية سواء أكانت في المسرحية مناسبة أو غير مناسبة للمقام.

جورج أبيض ومطران

وبظهور المسرح الجاد، إلى جانب استمرار المسرح الغنائي، مسرح سلامة حجازي، على يد جورج أبيض الذي كان أسبق الجميع إلى فهم روح التراجيديا وأقدر الجميع على إبرازهم مشخصة في

وإصابة المعنى، وفحولة العبارة وجلالها، وقوة التأثير وعمقه، عندما نقارب بين النص السابق وبين ترجمة مطران النص نفسه.

«إليّ أيتها الأرواح التي توحى نيات القتل، جرديني من أنوثتي، أفعميني جفوة وقسوة من رأسي إلى قدمي، أقفلي في ضميري كل منفذ تنفذ منه الشفقة، لا تأذني للرحمة أن تلطف شرطي، أو تكف يدي. حولي في ثديي لبن المرضع إلى سم نقيع، اسعديني يا جنّيات الهلاك وافدات من كل مكان تشهدن فيه بلاء وشرًا. وأنت أيتها الليلة الليلاء، أرخي علي من سدولي، وأئتزري بكسف من دخان السعير، حتى لا يرى خنجري المسنون موقعه من الطعين، وحتى لا تدعى لمطلع من الشعاع مسلكا ينظر منه ما تحت غطاء السماء، فيرى أسرار جريمتي، ويصيح بي مكانك! مكانك!»

لا ريب أن الاستماع إلى مطران في المقطوعة السابقة يدنو من الصورة الشكسبيرية أو يكاد.

ومن أشق الأمور في ترجمة «مكبث» نقل ما تغمغم به الساحرات من غامض القول، وما يتغنين به من الرقي وتعازيم السحر. ولقد اصطدم مطران بها، فأغفل معظمها، ومن ذلك إغفاله المشهد الأول من المسرحية، وهو مفتتح الرواية ومفتاحها، كما حذف ما بعده، وابتدأ الفصل الأول من المسرحية بمشهدها الثالث، وهو يبدأ بالساحرات كذلك، إلا أن حوارهن هنا لا ينصب على جوهر الرواية. وليس هو بالمفتاح الموسيقي للنغم الأصلي. وقد ترجمه مطران نثرًا في قوله:

الساحرة الأولى: من أين مجيئك يا أختي؟
الساحرة الثانية: كنت أقتل خنازير.

الساحرة الثالثة: وأنت يا أختي؟

الساحرة الأولى: كانت امرأة ملاح تحمل في حضنها كسثناء، وتقضم، تقضم، فسألتها شيئاً منه فطردتني قائلة «أعربي ياساحرة». إن زوجها قد سافر إلى «حلب» ليكون ربانا بدجلة. سأركب الغربال مقلعة إليه، سأعمل سحري كما يعمل الفأر نابه، قرضاً، قرضاً، قرضاً.

الساحرة الثانية: وهبتك ريحا عاتية.

الساحرة الأولى: لك الشكر.

الساحرة الثالثة: وأنا أمنحك ريحا ثانية.

الساحرة الأولى: أما سائر الرياح فهن لي. كما أن لي مراسي السفن وسائر الأماكن المرسومة في خرائط البحار سأدعه جافاً كالتبن، لا يعلق النوم ليلاً ولا نهراً بأهداف جفنيه، حياته حياة الطريد المحروم يظل يضعف، ويخف، ويذوب تسعة أسابيع مكررة. تسع مرات يأبى القدر أن تغرق سفينته، ولكنها تستمر عرضة للأمتواج بلا انقطاع انظري ما

بيدي؟

الساحرة الثانية: أرينا، أرينا.

الساحرة الأولى: إبهام ملاح قد غرق في يوم وصوله إلى وطنه «تسمع طبول». الساحرة الثالثة: الطبول الطبول

«مكبث يقترب».

على أن مطران عاد في الفصل الرابع، وهو أيضاً مستفتح بالساحرات، فلخص بعض حوارهن نثرًا. أما كلامهن الجماعي فنظمه شعراً.

هذا جملة ما يمكن أن يرصده القارئ الناقد لترجمة مطران لمكبث، وهو - كما لاحظنا، لا يتعدى كلام الساحرات.

أما المترجمان السابقان، فقد ضربا بكلام شكسبير عرض الأفق، وأنطقا

نثرا أو شعرا لما نشأت الحاجة إلى الشعر. بل لكان الشعر قيّدا اختيارات لا معنى له ولا مزية فيه. ولكن الواقع أن الشعر فن قائم بذاته لم يخترعه الإنسان ولكن سيق إليه، وتدفقت عواطفه. وهي الأصل في كل شعر. على أوزانه، ونشأ مع الجنس الإنساني منذ صار الإنسان حيوانا اجتماعيا. فنقل الشعر من لغة إلى أخرى نثرا لا ينفي وجوب ترجمته شعرا. ولكن كيف يكون ذلك في لغتنا العربية؟ وأي البحور تختار لشعر شكسبير وغيره من الروائيين؟ هذا هو محل الإشكال».

واللافت للنظر أن المازني لما انتقل بعد ذلك إلى تحليل مسرحية شكسبير ودعم تحليله بالشواهد، لم يستشهد بما ترجمه مطران، بل أثر أن يترجمها من النص الإنجليزي مباشرة. ونبه في الهامش إلى أن «القطع المنقولة هنا من الرواية من ترجمتنا نحن عن الأصل الإنجليزي». وكأنه يشير من طرف خفي إلى أن مطران إنما اعتمد في ترجمته شكسبير للعربية على الترجمة الفرنسية. وليس على الأصل. على أن من المرجح أن مطران وهو يترجم شكسبير عن الفرنسية، كانت عينه على الأصل الإنجليزي يرجع إليه من قبيل الاستشارة أو الاستئناس، وعلى سبيل الاستيقان والاطمئنان. ومن ثمة جاءت ترجمته أقرب ما يستطاع شبهها بالأصل الإنجليزي، مع الامتياز على الكثير من الترجمات المباشرة وغير المباشرة بفحولة العبارة وقوة التأثير.

والملاحظة التي ينبغي أن تجد أذنا صاغية، لدى الباحثين في الأدب الحديث والمقارن قول-مطران- في خاتمة مقدمته «لتاجر البندقية»: «إن الغرر في روايات شكسبير ثماني على ما أعتقد، عربتهن جميعا، وسأوالي تمثيلهن بالطبع، إذ هن

كبيرة الساحرات بما لهما من التعازيم والهراء الطويل نقله المترجمان من كتب الشعوذة وتعازيم السحرة.

وعندما ظهرت ترجمة مطران «تاجر البندقية» عرض للكلام عن هذه المسرحية وترجمتها، إبراهيم عبدالقادر المازني. حيث قال بعد المقدمة: «قدمنا هذا على سبيل التوطئة للكلام على رواية «تاجر البندقية» نقلها إلى لغتنا الأستاذ خليل مطران الشاعر المعروف، ومن قبل ذلك ما نقل لشكسبير كذلك، كما يعرف القراء، وإنما لطماح مشكور له على كل حال، وتسام عن الإسفاف إلى الروايات والقصص الناشزة السخيفة التي تخرجها مطابع الغرب والتي كلف بترجمتها بعض شبابنا المساكين» (الأخبار - 14 / 4 / 1932) وقد فجر «المازني» قضية الترجمة الشعرية:

«إن رواية شكسبير كلها عشر.. وليس فيها من النثر إلا صفحات معدودة يجربها على ألسنة أشخاصه من حين إلى حين لغرض مفهوم وعة واضحة. ولكن الأستاذ أسبغ على رواية تاجر البندقية حلة من النثر كستها من فاتحتها إلى خاتمها ما عدا بضعة عشر بيتا وحل بهذه الطريقة مشكلا نراه نحن أعوص وأشد تعقيدا من أن يحل على هذا الوجه.

ونحن ممن يقولون إنه يجب أن تكون هناك إلى جانب الترجمة الشعرية ترجمة نثرية حرفية. ونقول إلى جانب الترجمة الشعرية لأن النثر، وإن كان أدعى إلى الدقة في النقل وأعون على الاحتفاظ بما في الأصل، يجرد الرواية من مزية الشعر. وليست هذه بالضئيلة التي لا يقام لها وزن. ولو كان يستوي أن تسوق الكلام

لكل لغة حاجة وزينة. فما بالك باللغة العربية، وهي مجتمع أبحر البيان، وملتقى كل حسن أدبي وإحسان». على أنني لم أقع على الترجمات الكاملة التي أشار إليها في خاتمة مقدمته. فمطران ترجم الروائع الشكسبيرية الأربع (عطيل، مكبث، هملت، وتاجر البندقية) ولعل المسرحيات المشار إليها هي «الملك لير» و«يوليوس قيصر» و«ريتشارد الثالث» و«العاصفة».. ومعنى هذا أننا في انتظار من ينقب عن هذه الكنوز المطمورة المنسية.

على أن «مطران» لم يقصر جهوده في الترجمة على مسرح شكسبير، لاسيما أن ثقافته التي نشأ عليها منذ نعومة أظفاره - إلى جانب العربية - هي الثقافة الفرنسية. ولقد تعدت في ديوانه الأول أشعاره التاريخية في نابليون، كما ترجم لـ «كورني» مسرحية «سينا Cinna» كما ترجم مسرحيته الكبرى «السيد Le Cid» ومن آثار فيكتور هيجو ترجم «Cid» و«هرنان».

لقد أدى خليل مطران للمسرح العربي أجل الخدمات الأدبية بما ترجمه من المسرحيات، لاسيما مترجماته الشكسبيرية. وهي فيما يرى معظم النقاد، لا تزال الممثلة لروح شكسبير في روعتها، على الرغم مما قد يأخذه النقاد عليها من ملاحظات لا يسلم منها عمل بشري.



التراتب الهرمي للتقنيات الدرامية

تأليف: يندريك هونزل

ترجمة: أدمير كوريه / قبرص

لقد كانت، وقد تبقى مشكلة عامة، كلما قدمت أعمال درامية من العصر الكلاسيكي على المسرح الحديث تفقد أسسها الهامة، ولذلك تبدو مشوهة فيما يتعلق بالوسائل الرئيسية التي بواسطتها كان ينجز العرض الأصلي. بمعنى آخر، تبدو هذه الأعمال وكأنها تفتقر إلى تلك العلاقة التي كانت للمسرح القديم مع اللغة الشعرية.

إن مقياس الحكم على المبادئ الأساسية، في مسألة إخراج المسرحيات، هو كيف نظم التراتب الهرمي لوسائل التعبير المسرحي؟ كل تكييف في تصميم لفظي لمسرحية قديمة ليتوافق مع صيغ عرض وتقنيات حوار المسرحية الحديثة سينتهك حتما سلامة وتوازن العمل القديم. إن طبيعة «التمثيل» بالنسبة للدراما الحديثة وما يعتبره مخرج مسرحي اليوم «بالفعل الدرامي» قد اختلف كثيرا عما كانت عليه الدراما القديمة. لأنه ليس فقط وسائل التعبير في المسرحية الحديثة والمسرح الحديث قد تغيرت (لقد اكتسبت الأغنية، والموسيقى، والرقص وظيفة

الكورس، إلا أن الانتقال في التوكيد على حيز «الفعل» وعلى «التمثيل» يعادل تحولا أساسيا في الوظيفة.

عكازي يؤازر وطاً قدمي المترنحتين المثقلتين،

**وصوتي حزين كصوت أوزة مسنة
ما أنا إلا تذمر لشفتين واهنتين،
ومحض شبح لحلم؟**

(يوربيديس: هيرقل مجنونا)

هذه الترنيمة الكورسية الغنائية التي تقص على الجمهور، وبذات الوقت تصف «الفعل»، (عكازي يؤازر وطاً قدمي المترنحتين المثقلتين) هي عنصر درامي بحكم وظيفتها. باندماجها في العقدة وولوجها في التقنية المجسدة التي خدمت كقاعدة للإخراج المسرحي للتراجيديات اليونانية، هذا العنصر «الديثرامبي الكورسي» كان هو الوسيلة التي بواسطتها حدد الكاتب التراجيدي القديم الفعل الدرامي. تمتع الكاتب المسرحي اليوناني في اختياره لتقنياته بنسبة من الحرية المشابهة لتلك التي مارسها الكتاب المحدثون الذين يفضلون ألا يسمحوا لأي ظاهرة منفردة تقع على المسرح دون أن تلاحظ، والذين يجعلون كل شيء مرئي للجمهور بمثابة وسائل لنقل مفاهيمهم وأفكارهم. رغم أن الشاعر اليوناني كان مقيدا بسابقة تاريخية وتقليد في التعبير الشعري للديثرامب، غير أن هذا لم يحل دون حرية إدخال استخدامات ووظائف جديدة للتقنيات الديثرامبية. ويميل الكاتب المسرحي الحديث إلى التساؤل عن ضرورة التحديد لفظيا (وطاً مترنح لقدمين مثقلتين) لوصف رجل مسن يمشي بموازرة عكاز. إذا كان الفعل الدرامي على الخشبة يظهر ذلك للجمهور سواء كان ذلك ناشئا عن متقنيات

مختلفة، وألغى الكورس واختلف أداء الممثلين) بل علاقتها ببعضها البعض قد تغيرت أيضا.

كل كتيب عن فن الدراما يتفق مع أرسطو في تبيان أن التراجيديات اليونانية قد انبثقت عن «الديثرامب الداينيوسي» (ترنيمة ينشد الكورس أحداثها تمجيدا للإله داينيوسيوس) وعن ابتكار محدد أدخله أسكيلوس، وهو إضافة راو ثان (ممثل ثاني) إلى الكورس الأصلي والراوي الوحيد. لقد «قيد أسكيلوس دور الكورس وجعل دور الحوار غاية في الأهمية» (Aristotle, Poetics). غير أن إدخال تقنيات (devices) × جديدة لم يعن تحويل «الديثرامب» أليا إلى دراما. لقد استهل «الديثرامب» (الترنيمة الكورسية) تطوره باتجاه الدراما (عملية بدأت عند إدخال تقنيات) عندما مؤسس التراجيديات «جعل الحوار أهم أدوارها». إن تفوق الحوار على السرد كان يعني تفوق الفعل على السرد، وكان يعني أيضا تحويل التقنيات التي كانت موجودة ومألوفة آنذاك إلى غرض جديد. ومن خلال هدفها الجديد اكتسبت التقنيات التقليدية معنى جديدا أيضا. وعلى الرغم من أن التقنيات الشعرية التي تبنتها الدراما عن «الديثرامب» بدت وكأنها ظلت غير متغيرة، إلا أنها بالحقيقة غيرت صيغة وجودها بتوليها وظيفة جديدة. وعلى الرغم من أن أسكيلوس كان قد نقل التوكيد من الكورس (الأنشودة الكورسية) إلى الحوار لكي يوطد أسس الشعر الدرامي، ظل الكورس عنصرا لا غنى عنه في الدراما اليونانية واحتفظ بالميزات البارزة للنموذج الأصلي المتحدر من الديثرامب. ولكن في الوقت الذي لا زلنا نرى ميزات «ديثرامبية» في عرض

جل طاقته البصرية على بياضه الناصع الذي حول لابسه إلى رسول من السماء، جبرائيل رئيس الملائكة، أو إلى أي شخص آخر من الحشد السماوي ما دام لطيفا وجبارا. أما أن يكون المتفرج غير منتبه فهذه ليست نقيصة فيه ودلالة على سذاجته، بل بالأحرى برهانه على مقدرة السيكلوجية في تركيز اهتمامه المكثف حول الاهتمامات التي تحدثت من قبل المسرحية ومن قبل مخيلته التفسيرية. لذلك يجب أن نعتبر القدرة على الانتباه المركز والقدرة على إقصاء كل شيء دخيل عليها على أنها مميزات أساسية للقدرة الإدراكية للمتفرج ذاته. واعتبر هذا النوع من الانتباه والإدراك بالضبط شأنًا عاديًا وضروريًا من وجهة نظر المسرح والمؤلف المسرحي. ولقد صارت متضمنة في جميع التقنيات الأساسية للإخراج والعرض، سواء كان ذلك في المسرح القديم أو على خشبة مسرح القرية. ومن ناحية أخرى، افترض المسرح الواقعي في القرن العشرين أن المتفرج ليس لديه القدرة على أن يرى ويفسر الواقع من خلال مشور مخيلته، وهذا استلزم فيما يتعلق بالإخراج تقديم واقع محض، واقع لوحده، واقع كامل وكلي (مطلب كتب له الفشل لأن طموحاته تتعدى القدرة البشرية وإمكانات المسرح). بمعنى آخر، كان ذلك قد بُني لإدراك غير مسرحي. إن نوع الإشارات الدرامية اللفظية التي استخدمتها واعتنت بها الدراما القديمة بشكل خاص، والتي أصلها الديثرامبي ساعد الكلام الغنائي أو الملحمي أن يصبح أداة نقل الفعل الدرامي، إشارات لفظية كهذه تخدم كمصفاة سيميائية تمكن المؤلف الدرامي من إبداع صورة للعالم والناس، وذلك من الريبتيوار المحدود

بنيوية تابعة للتراجيديا اليونانية أو للإطار المادي للمسرح اليوناني وأسلوب التمثيل كان لا بد للجمهور من أن يزود بصورة صوتية (لفظية) لما كان، في الواقع، مدركا حسيًا مرئيًا. ولكن حتى الكاتب المسرحي الحديث لم يستطع أن يتجنب استخدام إشارات (deixes) ×× لفظية (لأن ذلك بالضبط هو مثال لما تم بحثه هنا) لمدر كحسي مرئي حين يرى بأنه ضروري. لذلك غالبًا في المسرح الحديث، مثلاً، ممثلة ما هي «جمال جذاب» فقط لأن المؤلف المسرحي يعبر عن ذلك في الحوار أو نحن نلاحظ «صفة مبهمة في الطريقة التي تمشي بها» فقط لأن النص المسرحي يشير إليه. دائماً بالنسبة للجمهور الأشياء الموجودة على الخشبة هي فقط تلك التي تحدثت بواسطة الفعل الدرامي أو بواسطة عناصر التحقق المسرحي، وهذا دائماً صحيح لكلا المسرحين القديم والحديث. وفضلاً عن ذلك إن الأشياء الموجودة هي فقط تلك التي تدركها الفاعلية التفسيرية للجمهور، وذلك تحت تأثير الفعل الدرامي. وكل شيء آخر سواء كان مرئيًا أو كمنويًا مسموع على الخشبة، يظل «تحت عتبة» وعي الجمهور. وكل شيء ليس هناك، فهو غير موجود. وقدرة المتفرج السيكلوجية في تركيز اهتمامه الكلي على شيء محدد تتضمن أيضاً القدرة على إزالة أي شيء دخيل على موضوع اهتمامه من إدراكه الواعي. مثلاً: أن يكون أحدنا غير منتبه لممثلة في ثوب خيش وحول عنقها تلتف جدائل من خيوط تشع على صدرها ألواناً ذهبية حمراء وزرقاء، وتشير على أنها تلعب دور سميراميس أو كليوباترا أو أن يكون غير واع لواقع قميص ممزق لفلاح ويركز، بدلاً من ذلك،

أن يخصه بممثل معين، حتى خارج نطاق هذين الهالين تظل ألفاظ الكورس سردا لفعل يقوم به ممثل. ولكن في بنية المسرحية القديمة «وذلك يعني في بنية تنفيذها أيضا) تكتسب الألفاظ من خلال الدلالة التأشيرية اللفظية إلى الفعل على الخشبة تبريرا دراميا وهذا التأشير كان أداة إنشائية أساسية بالنسبة ليوريبيديس وسوفكليس واسكيلوس.

لم يكن العمل أو الفعل دراميا بذاته لدى المؤلف المسرحي في الفترة الهلنستية. لقد صار تحول الأحداث أو الفعل على الخشبة دراميا فقط بوساطة الدلالة اللفظية الشعرية التي كانت في الدراما القديمة شرطا ضروريا لفهم وتفسير الجمهور للمسرحية.

انظر إليه: في البداية يرمي برأسه

هائجا

ولا يتفوه بشيء وعيناه تجولان
مشتعلتين بالجنون
والآن يشخر بصوت هائل مثل ثور
على وشك الانطلاق

وبصوت مروع جائر يدعو الأرواح
الشريرة لترتاروس

بهذه الألفاظ جعل يوريبيديس الآلهة (الجنون) تصف هرقل حين انطلق Lyssa من منزله في حالة عقلية مضطربة. إذا كان هذا المقطع من مسرحية يوريبيديس قد أخرج بالطريقة المتداولة في المسرح الحديث سيكون الممثل الذي يمثل هرقل مضطرا إلى التعبير عن تلك التحولات الموصوفة من قبل المؤلف في النص: باهتزاز الرأس، التعبير الهائج والملتهب للعينين والتنفس والشخير الثقيلين. وقد يحاول الممثل أن ينطق بوضوح صرخة مرعبة يهتز لها المسرح والخشبة معا.

للأشياء والموارد الفنية القليلة التي كان الممثل القديم وتكنولوجيا المسرح القديم قادرة أن تقدمها. مثلا: القناع التراجيدي الثابت للحزن الذي لبسه الممثل، والمحيط اللامتغير للقصر الملكي على الخشبة بالإمكان تغييرها وذلك بواسطة الكلمة (اللغة) التي مثل الشمس في وسط عالم الشاعر إما أن تضيء الخشبة والممثل والأحداث الدرامية، أو بالعكس تلقي عليهما ظلا يخفيهما. إن مصفاة سيميائية كهذه، لأنها لا تسمح لصور لا يرغب بها المؤلف المسرحي، تغيير مظهر تلك العناصر الواقعية التي منها يصاغ تمثيل (تشخيص) الإنسان وسلوكه في المسرحية. فالأفعال والأعمال قد تحققت بشكل مرئي على الخشبة القديمة وذلك بواسطة الدلالة اللفظية إليها فقط.

اذهب ببطء أرجوك! لا تتعب نفسك،
وتشفق على جسمي المسن
لئلا تقع كحصان حمل ثقيل!
أما الذي واهنة هي رجله دعه
يمسك بيد أو بثوب شخص آخر،
دع المسن يقدم عوناً للمسن.
(يوريبيديس: هرقل مجنونا)

لقد عرض المقطع الثاني من مسرحية هرقل مجنونا ليوريبيديس لإيضاح التأرجح بين الديثرامب والدراما من الجانب المعاكس. إذا كان المقطع الأول، بذاته ومن ذاته، هو ديثرامب غنائي- ملحمي تحول إلى فعل درامي باتحاده الوظائف في بنية التراجيديا، فالمقطع الثاني هو أيضا ذاته مناجاة درامية، جزء من الحوار الدرامي، غير أنه يعمل كدلالة تأشيرية (deictic) للملحمة ضمن الدراما. ولولا صيغ الأمر لوضع كل المقطع بين هالين كجزء من «الارشادات المسرحية» أو «كوصف» لفعل يريد المؤلف المسرحي

العرض المسرحي، إذ لم تكن الدلالات التأشيرية التي نتحدث عنها قد صممت بغية إيجاد تناظر بين الواقع الدرامي وقصة عن ذلك الواقع. إن نسخ الواقع الذي ينبغي فقط تحقيق أقرب تماثل ممكن يضعف في تأثير الانطباع، لأن التطابق التام لا يمكن بلوغه أبداً. والتناقضات في النسخ تؤدي إلى إعاقة أكثر من حالة تباين تام أو مغايرة كلية. إن الواقع الخارج عن النطاق اللفظي (Extraverbal) وحده له أثر أقوى على الجمهور مما لو كان مرفقا بوصف لفظي غير دقيق أو متحيز. تماما مثلما تحدث رسالة لفظية انطباعا أكثر قوة لو حدها مما لو كانت مرفقة بقطعة غير متناغمة لواقع يتعدى النطاق اللفظي. لم يرق المسرح اليوناني على أسس التطابق (Parallelism) بل على استقطابية الانطباعات. لذلك تعبير الممثل القديم الذي هو كليا غير متغير وقناعه الثابت هما تكلمة ملائمة لنص يوريبديدس، حيث يتحدث عن العيين المتقلبتين، والسيما الغاضب الهائج، والتنفس المتقل وتحويلات ميمية أخرى أظهر من خلالها الاحتياج القاتل لهرقل.

تقوم متعة الإدراك المسرحي دائما على أسس التعارض بين التمثيل العقلي والواقع، وهذا التعارض هو شرط أساسي، ولا يجوز أن يفهم كنتيجة لأن المتضمن هو تركيب (Synthesizing) للتعارض، ويحصل الإدراك المسرحي كنتيجة لقهر هذا التعارض بين التمثيل العقلي والواقع اللذين قد تركبا (Synthe-

في فعل التفسير الذي يحول (sized) التمثيل العقلي والواقع في لحظة «مشاهدة» المتفرج المشحونة انفعاليا (1). وكما يشير نص يوريبديدس إلى شيء لم

نحن جميعا على اطلاع على الإخراجات المسرحية التي فسرت وظيفته التعبير اللفظي للمؤلفين المسرحيين القدامى بجعل الممثل يقوم بتمثيل الدلالات السردية المتعلقة بالأحداث والأفعال وكانت النتيجة أن «وحدة» النص قد أريدت أو تمزقت بالصراخ والهدير والهسيس والألاعيب البهلوانية الميمية المستخدمة في أساليب تمثيل واقعية أو تعبيرية أو بواسطة ديكور مسرحي وإضاءة ومؤشرات صوتية. إن إخراجات مسرحية كهذه تثبت أن نظام الترتيب الهرمي للأدوات الدرامية في الدراما القديمة لم يشرح، والاختلافات في الأسس الضمنية لنظرية وممارسة الفن المسرحي القديم لم يميز. كانت القصيدة (التي كانت التراجيديات القديمة) قد تحولت من الديثرامب إلى دراما عبر تقنية وصفها أرسطو بـ «الفعل»، وليس السرد المحض ولكن وسائل تحقيق ذلك «الفعل» ظلت ضمن مجال الديثرامب والكلام احتفظ بمكانته المهيمنة ضمن الترتيب الهرمي لهذه التقنيات. يتجلى الفعل الدرامي تدريجيا «عبر اللفظة (اللغة) وأي تحولات في الموقف الدرامي كانت تتجلى عبر الوسيلة اللفظية. وبهذه الطريقة، إذن، كان ممكنا لللفظة أن تصبح تقنية نفسرها أحيانا كعرض (performance) وأحيانا أخرى كتغيير في المنظر (Scenery). إن مرونة إشارة الدرامية بالضبط هي التي تمكن اللفظة أن تصبح (ممثلا) أو (مشهدا) يأخذ على عاتقه مهام تقنيات شعرية أخرى للدراما.

لم يستخدم الشاعر اليوناني الكلمة ليشير إلى شيء كان قد مثل أو عرض على خشبة. ولم يصف الفعل على خشبة، بمعنى أنه لم يضاعف لفظيا

يستعرض من قبل الممثل، هكذا أيضا الدلالة عند اسكيلوس، قد تدل على شيء غير حاضر على خشبة، ولكنه مع ذلك حاضر في التمثيل العقلي للمتفرج الواقع تحت تأثير الشعر:

لقد اكتملت الألفاظ وهي الآن أفعال،

والأرض ترتعد

وهدير الرعد يرتد صده من البحر

وبروق نارية تغطي السماء

والغبار يلتف كالدوامة في

العواصف الصاعدة

ورياح تقاقل الرياح

غيظا من الظلمة

والبحر قد اتحد بالسماء

هكذا ينصب غضب زوس عليّ

وينذر برعب ليس لي منه مهرب

آه، يا أثير، أينها الأم المقدسة

التي وهجها الفاحص يضيء كل

الأشياء

أنت تشاهديني هنا أتعذب ظلما.

(اسكيلوس: برومثيوس مقيدا)

بالإمكان أن ندعو الدلالة الشعرية إلى شيء لا يتجلى بأنها إشارات موجهة نحو صورة ذهنية وهمية - phantasma)

لأنها تحدد فعلا دراميا(oriented dexis) تحقق في مخيلة المتفرج فحسب. إن كون هذه «الإشارات الموجهة نحو صورة ذهنية» هي إحدى التقنيات الأساسية في الدراماتيقي اليوناني قد تم إثباتها من خلال واقع أن الأفعال الأكثر مأساوية لا تقع، كقاعدة، على الخشبة، بل تدرك من خلال دلالات تأشيرية (dectic) أو عبر إشارات (signs) سمعية (مثلا صياح أو، صراخ خارج الخشبة). إن جريمة قتل اغامنون، وقتل اجيثوس وكلايتمنيسترا (في مسرحية أوريسيت، ل اسكيلوس) قد

«أخفيت» عن الرؤية المباشرة للمتفرجين. كما أن أوديب سوففليس في (أوديب ملكا) وهامون في (انتيفغونا) الذين يعميان أنفسهما، وهرقل وفيدرا في مسرحية (هايبوليتيس) ليوريبيديس يقتلان أولادهم، جميعهم (يقومون بأفعال «بواسطة اللغة وعبر مناحات الكورس الذي يسرد رواية الأحداث للجمهور. طبعاً هذا له علاقة بمواقف اليونان وعاداتهم. غير أن ذلك ليس أبداً كل ما هو متضمن.

تسمح الأعمال والأفعال التي تؤدي على خشبة أمام الجمهور بالعديد من المعاني والتفسيرات. إن الصفة التراجيدية والكوميديّة أو الحيادية انفعاليا لأي فعل خاص، سواء كان مرعبا للغاية أو من النوع التافه، ليست كامنة في الفعل كغاية له، كخاصية ثابتة، بل كمسألة تفسير ذاتي. فالمتفرج الذي يرى شايوك يشحذ سكيناً على نعل حذاءه ليقتطع رطلا من لحم جسم أنطونيو ينفجر ضاحكا وسط ترقينات السفحاح شايوك وقلق أنطونيو. والأدوار التي في مسرحيات شكسبير لم تستثن أيضاً احتمال تفسيرات متناقضة من قبل الجمهور. هكذا احتمال غير وارد في الدراما اليونانية. وجميع العصور الكلاسيكية، خلال تطور المسرح، علمت في هذا المجال وفقا للدراما اليونانية القديمة. وعند تمثيل التراجيديا لم يكن إلا التفسير التراجيدي مسموح به على الخشبة، والجانب التراجيدي لهذه المسرحيات لا يعتمد على الفعل أو الأعمال، لأن الأفعال والأعمال كان المؤلف قد وضعها عمدا خارج النطاق المرئي أو كانت أماكنها قد حددت هكذا لتبقى خفية على الجمهور. لقد تمثلت الأفعال والأعمال بواسطة التأويل اللفظي الذي،

ككل دلالة لفظية، ليس حقيقة برغماتية مفتوحة على العديد من المعاني والتفسيرات بل ينتمي إلى المجال السيمانتي والبنى المعيارية ويتم تمييزها بدقة وفقا لجملة من المعايير الشعرية والأخلاقية والجمالية.

وكان تمثيل الممثلين - لا سيما ممثلو المسرح اليوناني القديم - نسقا جماليا لإشارات صوتية وإيمائية. وكانت التقنيات المستخدمة من قبل الممثلين بلا شك قد تم تمييزها حسب استخدامها في التراجيديا أو الكوميديا. وعندما يتعلق الأمر بقطعة خاصة من فعل الخشبة يجعل المؤلف اليوناني القديم اللفظة لها السيطرة على التقنيات الأخرى. وتلك الحقيقة تخدم كبرهان على تفوق التراتب الهرمي للفظ (اللغة) التي استخدمت لأنها تشغل المخيلة بدقة ومباشرة أكثر في نطاق التراجيديا.

قد يبدو الغرض من بحثنا هو إزالة التمييز المفهومي بين «الفعل» و«السرد» وابتغاء تفسير ما هو، بالأساس، رسالة ملحمية كعنصر ديناميكي للفعل الدرامي. ولكن ليس هذا ما نرمي إليه. نحن نعلم أنه حتى في الدراما اليونانية، لا سيما في مسرحيات يوريبيديس، السرد المحض هو تقنية إنشائية متكررة، ولكن ذلك ليس ما يعنينا هنا. إن عرضنا هو إثبات أن السرد وإن ظل في ذاته وبذاته سردا قد يصبح فعلا دراميا ننظر إليه كجزء متمم للمسرحية لا سيما حين يكون لدينا تراتب هرمي محدد للتقنيات الدرامية، وليس فقط أدوات لغوية بل إخراجية أيضا (تتعلق بالإخراج). وهذه المرونة للإشارة الدرامية بالضبط هي التي تؤهل النص الدرامي في التراجيديا اليونانية على توثيق العلاقة مع العرض المسرحي (بالمعنى الإيجابي والسلبي) (2) وإذا جزأنا

اعتباطيا ذلك الذي كان بالأصل قد تم تصويره بأنه بنية تحتية واحدة إلى بنيتين منفصلتين نكون بذلك قد أسأنا فهم وظيفة إما التقنيات اللغوية أو المسرحية. وإذا شئنا ألا نغرق في مشاريع عقيمة، وإذا شئنا ألا نستخدم ألفاظا هي فقط تجريدات خالية من أي جوهر، من الضروري ربط أرسطو بالشعراء اليونان لكي نفهم المعنى الفعلي لما اعتبروه «فعل» وليس مجرد «سرد». لا يمكن صياغة بناء نظري لفن الدراما والمسرح في معزل عن بعضهما. إن النظرية والممارسة يؤثران ويتضمن بعضهما البعض بشكل متبادل والتعاريف هي تنويرية فقط عند التفكير بأمثلة حسية للممارسة.

نأمل أن ننهي هذا الحديث النقدي بأن نقول إن الإخراج المعاصر للمسرحيات القديمة سيحقق فعالية وقيمة درامية أرفع ليس بتدمير اعتباطي للتراتب الهرمي للتقنيات الدرامية المعطاة أو بالتعويض عن هذا التراتب الهرمي بوحدة أو أكثر من البدع الحديثة، بل بمحاولة فهم جوهر التراتب الهرمي الأصلي. لكن القصيدة - التي تبقى من حيث الجوهر تراجيديا يونانية - تكون الاهتمام الأساسي لأي عرض مسرحي.

ملاحظات المترجم:

× لقد ترجمت لفظة (device) الإنكليزية بمعنى «التقنية»، لأنه هكذا وردت في كتابات بعض الشكلايين الروس، لا سيما في مقال شكلافسكي (الفن كتقنية). وبعد انضمام بعض الشكلايين إلى حركة براغ، صار هذا المصطلح يشير إلى كل عملية متعمدة لتجريد النص من أليته ورتابته بغية تحقيق تأثير معين، يعطي المتلقي إحساسا جديدا بالعالم، ويشد أنظاره إلى

تقنية النص أكثر من مضمونه .

×× إن لفظة «التأشير» (deixis) التي تعني باليونانية «يشير إلى أو يظهر»، ترد كثيرا في الألسنية. ونعني «بالتأشير» ميزات لغوية مثل (هذا، وذاك، هنا، هناك، الآن، آنذاك، أنا، أنت، نحن... الخ) التي تربط الكلام والحدث بسياق الزمان والفضاء. فالتأشير يحيل النص - عبر ضمائر المتكلم والمخاطب وظروف الزمان والمكان - إلى حوار يضع الشخص في الدرامية في متصل مباشر مع بعضها البعض، ومع الحاضر بكل أنشطته البشرية والمادية. لذلك، الحدث الدرامي، بدل أن يغوص في الماضي، كما هو الحال في السرد القصصي والتاريخي، يبقى مفتوحا على هنا والآن. (المترجم).

ملاحظات المؤلف:

1- أن يكون بحثنا النقدي محدود بأمثلة توضيحية من التراجيديات اليونانية لا يدل ضمنا بأننا بالضرورة نخرج من تأثير سقراط أو أرسطو. وقوانين مختلفة تتحكم بالخلق المسرحي والإدراك الحسي في عصور أخرى للتطور التاريخي للمسرح - بالعكس، نحن مدركون لحقيقة أن فرضيتنا يمكن إثباتها جيدا أيضا بأمثلة من المسرحيات الدينية للعصور الوسطى ومن المسرح الرمزي في منعطف القرن العشرين، ومن مسرح عهود أخرى وتيارات أخرى.

لكي نظهر بأن ممثل القرون الوسطى لم يتبع توافقا بين الرسائل اللفظية والتعبير الوجهي الخاص، ربما يكفي الاستشهاد بمقال (W. Golther) (الذي هو ضمن كتاب لمقالات مختارة) (Der: Schauspieler, ed. B y E. Geialer, Berlin" 1926) أن يخطو نحو المركز (لخشب المسرح)، أن

يلتفت إلى كل الجوانب، حتى إلى خلفية الخشبة حيث يقف الممثل... (أثناء المسرحية). إن الحركات هي واضحة ومدرسة خلال التوقيفات القصيرة بينما أثناء أدوار الغناء والحديث يقف الممثل صامتا). الألفاظ المائلة والتي بين هلالين هي لـ يندريك هونزل.

سوف نستغني عن أمثلة من المسرح الرمزي ما دامت على ما أعتقد معروفة جيدا. في الواقع إن تعريف المسرح الرمزي بأنه «المسرح السكوني» يثبت الفرضية عن إعادة تنظيم واع للتقنيات المسرحية لدرجة أن ما يخص الجانب المتعلق بالطاقة المحركة والإيماء لأداء الممثل كان قد تم كبته عن قص.

وأخيرا حتى المسرح القائم على وحدة وكمال أداء الممثل حقق أفضل نتائجه من خلال الاستقطابية المشعة للتعارض بين التمثيل العقلي المثار من قبل النص والفعل القائم بتمثيله الممثلون. وكبرهان على ذلك سقراط أو أرسطو الطريقة المستخدمة من قبل أنجح مخرج للمسرح الواقعي، إن المصطلح المحدد الذي ابتكره لوصف التباين بين الرسالة اللفظية والعرض الدرامي ليمثل النص الضمني (sub- text) تثبت لنا أن هذا التباين كان قد نظر إليه على أنه أحد الأسس الضمنية للمنهج الدرامي التابع للمسرح الواقعي. لذلك فرضيتنا عن جوهر الإدراك المسرحي الذي نعتبره كتركيب (Synthesiz-

للتعارض بين التمثيل الفعلي المثار من (ing) قبل اللفظية والواقع البرغماتي المعروض على الخشبة، عبر أداء الممثلين أو الخلفية المكانية والزمانية للمسرح، تبدو أنها قانون ثابت لإبداعية المسرح وإدراكه.

2- انظر مناقشتي في (Dynamucs of the sings in Theater)

صنع وتوظيف

الملاحظات في المسرح

طارق حسن / القاهرة

ARCHIVE
×× مدخل ××

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

لم يحدث تقدم في علم الجمال المسرحي منذ أرسى
أرسطو قواعده إلا في عام ١٩٣١ الذي شهد نشر
دراستين هامتين، في تشيكوسلوفاكيا، ساهمتا في
تطوير إمكانات التحليل العلمي للدراما عامة
والمسرح على وجه الخصوص، وهاتان الدراستان
هما:

Aesthetic of the Art of (جماليات فن المسرح
Otakar Zich) التي كتبها أوتكار زيخ
والدراسة الأخرى بعنوان (محاولة لتحليل بنائي
An Attempted Strucutral An-
التي ألفها جان موكاروفسكي.

أي عرض مسرحي .

× × العلامة × ×

في تعريف العلامة كثير من المصطلحات والتسميات، ومن تعددها واختلافها أصبحت تشتت القارئ أكثر مما تأخذ بيده، ولكن العلامة في أبسط صورها، وحتى لا نساهم في التشتت: إشارة، كما أن السيميوطيقا من الكلمة اليونانية (Semeiotos. المرموز له) ويدرس هذا العلم المشكلات العامة للإشارات والمنظومات الإشارية × والعلامة هي وحدة من المعنى تؤدي بمفردها رسالة، وإذا تراكبت مع أخرى فهي من المرونة بحيث تحمل رسالة جديدة تضيف إلى أو تنفي الرسالة السابقة، بحيث تصل إلى جميع المتفرجين بسهولة، وهنا تكمن صعوبة صناعة العلامات في المسرح، لأن (المتلقي يفسر الرموز التي تصله انطلاقاً من رموز موارثية الخزنها هو ليستخدمها في فك الرموز التي تصله) ... (2)، ولهذا السبب فقد طرحنا أبسط التعريفات، لأن ما يهمنا في هذا البحث هو النواحي المهنية في العمل المسرحي وليس وضع أسس وتنظيرات في سيمولوجيا المسرح.

× × تاريخ العلامة × ×

تاريخ العلامة المسرحية يسبق المسرح، بل ويسبق اللغة نفسها، فقد عرفت البشرية منذ القدم واستخدمتها، ثم استعارها المسرحيون، فقد كان (الإنسان البدائي يرقص بدافع المسرة، ولكون الرقص طقساً دينياً، فهو يتحدث

وقد ظهرت بفضل هاتين الدراستين مجموعة من الأبحاث في نظرية الدراما تتمثل في الكتب والمقالات التي أصدرها علماء مدرسة براغ البنويون فيما بين عامي 1930 و 1934. وهكذا استطاعت رؤية زيخ الجمالية أن تؤثر على السيميولوجيين فيما بعد والتي تؤكد على العلاقة المعقدة التي تربط بين مجموعة من النظم المختلفة والمتباينة، وإن كان يعتمد بعضها على بعض. وركزت هذه الدراسات على رفض سيادة النص المسرحي على بقية أجزاء ومكونات العرض المسرحي، بل ظهرت مدارس فيما بعد تلغي النص كلية وتعتمد على اللغات غير المنطوقة أو الإشارية. وفي العالم العربي فقد ركزت الدراسات السيميولوجية على النص المسرحي لغويا (أما الدراسات عن الأنساق غير اللفظية فهي نادرة أو شبه معدومة فليس هناك سوى قلة من الأطروحات الجامعية غير المنشورة، التي تتناول سيمياء الرسم والتصوير والمسرح) ... (1) وإن كان أهم أدوات التعبير التي عرفها الإنسان حتى الآن، وهو المسرح، لا يحظى باهتمام علماء الجمال السيميولوجيين رغم أنه الشكل الوحيد الذي يستطيع أن يبتث عدة مستويات من العلامات في آن واحد دون أن يحدث خلط أو تشويش فيما بينها، وتوظف جميعها لحمل رسالة أو عدة رسائل يكمل بعضها البعض، فهناك النص المسرحي بدلالاته اللغوية والفكرية ثم الممثل الذي يعد ركيزة أساسية في عملية صناعة وتوصيل العلامات والشفرات، كذلك الديكور والملابس والإضاءة والموسيقى والاكسسوارات والجمهور كأحد أركان

كعناصر مساعدة لزيادة تأثير المفعول
الدرامي للواقعة على الحاضرين .

ويرصد الدكتور عبد العزيز حمودة
في كتابه البناء الدرامي عملية صناعة
العلامات منذ فجر الإنسان الأول فيقول
عن اللغة إنها (التعبير الرمزي عن
الأشياء بواسطة أصوات متفق عليها
بين أفراد الجماعة الواحدة)... (7).

وكذلك نجد المعلم الأول أرسطو
يعترف بالعلامات كوسيلة من وسائل
التعرف المسرحي بين الشخصيات (مثل
الحربة التي ترى على أبناء
الأرض)... (8)، وأبناء الأرض هم شعب
أسبرطة الذين ولدوا من أسنان التين
التي نثرها كادموس، فكانوا يحملون
هذه العلامات .

وكذلك في رائعة سوفوكليس
(أوديب ملكا) حين تتعرف عليه الملكة
جوكاست من الرداء الذي لفته به وهو
طفل، وهو الذي تزوجها، فأصبحت أمه
زوجته معا، وهنا يحدث تحول
مأساوي لكل أبطال المسرحية، فبدون
العلامة (الرداء) لم تكن جوكاست على
يقين .

وهذا ما دفع بيرري فلتروسكي .ل
إلى القول إن (كل ما هو Veltrusky
على المسرح علامة)... (9) فالحقيقة إن
خشبة المسرح تحول كل شيء عليها،
وتعطيه دلالة قد يفتقدها في الواقع
العادي، والمتفرج الذي يدخل إلى قاعة
العرض المسرحي يعرف ويفترض أن
الشيء بمجرد ظهوره المسرح تدخل
عليه عملية تحول، فقد يتضخم أو
يتضاءل ليفسح الطريق أمام دلالة
معينة يساهم بها في العرض
المسرحي .

إلى آلهته بلغة الرقص، ويصلي لهم بلغة
الرقص ويشكرهم ويثني عليهم
بحركاته الراقصة)... (3) فما معنى
ذلك !!

إن الرموز والشفرات موجودة منذ
القدم، كذلك الهدف الذي صُنعت له،
كما أن المتلقي للعلامات أو الرموز
(الآلهة) موجود، ومضمون الرسالة
متوفر، وهذه البدايات الأولى للاتصال
لا تخلو من المنطق، (ومع تطور
البشرية تعقدت بعض الشيء عملية
التشفير فأصبح البدائي يعود إلى كهفه
ليحكي أمام أهله في القبيلة كيف تصيد
الغزالة، وكيف دخل في صراع مع
الحيوانات الضارية، كالأسود مثلا،
لينالها، وهنا يقوم هو بدوره الحقيقي،
بينما يمثل الغزالة بأحد أطفاله، ويرمز
للأسود ببعض رجال القبيلة، يحدث
كل ذلك وهم ملتفون حول النار في
المساء، مثل حفلات السمر، بينما يتم
شيء الغزالة)... (4)
وما يهمنا من هذه الحكاية هنا
عنصران:)

المحاكاة، والترميز، حيث تدل إعادة
تجسيد الصراع مع الأسود على الغزالة
على المحاكاة أي القص، فقد يتدخل
الراوي - الصياد - لإعادة صياغة الواقعة
بالحذف أو الإضافة، وهنا ينشأ الفن
المسرحي أو الدراما)... (5)

أما العنصر الثاني فهو الرموز التي
قام الإنسان البدائي بصناعتها حيث
استخدم البشر لتجسيد الحيوانات،
ورغم وعي الجميع بأن الغزالة أو الأسد
ما هو إلا فرد من العشيرة، إلا أنهم
يتقبلون كل ذلك . وقد يكون هناك نوع
من (ضربات الأكف وهزات الجلال
ونقر الطبول وخبط العصي)... (6)

الشرعي لنظرية التغرب التي ابتدعها الشكليون الروس، وقد ركز فيها على (جعل الشيء المألوف غريباً) ... (12)، وذلك عند عرضه لموقف ما، في إطار من القول أو الفعل يُظهره غريباً، وغير متوقع، فعندما نتعود رؤية شيء تعوداً تاماً، يصبح من السهل الاعتقاد بأن هذا الشيء هو دائماً هكذا، وقد خص الممثل بجزء كبير من اهتمامه ووضعه بين علامتي تنصيص بحيث أصبح الممثل عند بريخت دالاً.

وحين أقام المخرج بيتر بروك Peter

مختبراً مسرحياً أجرى فيه Brook العديد من التجارب، كما قام بزيارة إلى الأماكن التي يقيم فيها أبناء الحضارات القديمة لاكتشاف طريقة جديدة لاكساب الممثل قدرة أكبر على التحول إلى دال (لقد ابتدع بيتر بروك من خلال هذا البحث العلمي: الكلمة العرض، والكلمة الصدمة، واستطاع أن يتوصل إلى اعتبار الكلمة جزءاً من الحركة، بحيث نستطيع أن نقول: هذه الحركة تعني المكر والخديعة أو تعني السخرية أو تعني الثورة... الخ) ... (13).

× × العلامات المصاحبة × ×

إن المسرح لا يستنفد مدى الدور السيميولوجي الذي تلعبه العلامات في محاكاتها لعدد كبير من الأشياء، حتى في العروض الواقعية، لا يحدث ذلك، فالعلامة المسرحية تكتسب بجانب دلالتها المصاحبة دلالات ثانوية بالنسبة للمتفرجين، مستندة إلى مكونات ومعطيات ثقافتهم، فعنصر الملابس في المسرح يستطيع أن ينقل تياراً من

تتجلى عملية نقل الرموز والعلامات من خلال عناصر المنظر المسرحي، فالمائدة قد تكون هي نفس المائدة لكن الدراما التي تدخل المائدة في أحداثها تحولها، وتضعها بين علامتي تنصيص، بحيث تجتذب اهتمام المتفرج في ارتباطها بحدث ما، فعلى سبيل المثال، استخدم المخرج ادوارد جودون كريج الديكور المسرحي (بتكوين من (البرافانات) التي رُوعي أن تكون من الناحية المعمارية امتداداً لصالة المسرح - والتي تسمح عند تحريكها - بإعطاء تكوينات هندسية وبينية مختلفة... ولا شك أن كريج في هذا الديكور، يعتمد اعتماداً كبيراً على القدرات الإبداعية وقدرات التخيل عند الجمهور) ... (10).

ومن ناحية أخرى، فإن أدولف أيبا قد خلص الديكور المسرحي من الزيادات، فالمنظر عنده، أكثر نقاشاً وفقرًا لكنه أغنى دلالة (وبوجه عام فإن أيبا يبحث عن معمار مسرحي يكتسب من الحركة والموسيقى والإضاءة، نوعاً من أنواع السحر الذي يوحى بالمناخ النفسي والحسي للصراع الدرامي) ... (11).

أما المسرح السياسي في ألمانيا فقد لجأ إلى حيل وتقنيات معقدة كي يستطيع من خلالها زيادة فاعلية العلامات التي بثها، مثل استخدامهما للسينما والجرائد واللافتات، من أجل مزيد من التواصل مع الجمهور كما عند أروين بسكاتور.

لكن برتولد بريخت قدم صيغة ثورية في البناء الجمالي والسيميولوجي للنص والعرض معاً، فهو الوريث

وإنما يكفي باستيحائها) .. (14) ومن ثم، فإنه يمكن القول إن (العرض المسرحي هو مجموعة علاقات، بمعنى أن المسرح ليس له وظيفة أخرى سوى الإشارة إلى شيء آخر، ويكف عن أن يكون مسرحاً إذا لم يدل على شيء آخر) .. (15).

× × مرونة العلامات المسرحية × ×

تستند مرونة العلامة في العرض المسرحي على (تبادل) أنظمة العلامات أو الشفريات أكثر من استنادها على (إحلال) علامة مسرحية مكان الأخرى، لكن قد يحدث أن تتحرك العلامة من مجال الرؤية إلى مجال السمع أو العكس، وهنا تعبر العلامة من نظام شفري إلى نظام آخر.

والعلامة قد تبعث الحياة في الشيء الجامد، فهي في لحظة درامية قد تجذب الأنظار إلى سيف أو شجرة وذلك حسب المسار الدرامي الذي أريد له أن يسير فيه، ومن ناحية أخرى، فإن العلامة قد تنفي (التأكيد) الذي يتمتع به العنصر البشري الموجود على المسرح، مثلما نجد في عنصر الكورس الذي يظل ساكناً في لحظات كثيرة في المسرحيات الكلاسيكية، وقد يساهم المخرج في تلاشي رؤيتنا لهم (الكورس) عندما يستغل أدواته الأخرى كأن يسحب الإضاءة منهم، وبالتالي يساهم الكورس والظلام في عدم رؤية المخرج للكورس رغم معرفته بوجودهم على خشبة المسرح.

× × الممثل والعلامات × ×

من الطبيعي أن الجسم البشري على

العلامات طوال العرض دون أن يحدث لبس في المعاني، أو اختلال في الرسائل، على سبيل المثال، فإننا ما أن نرى رجلاً يرتدي زي شرطي يطارد لصاً ثم يخطفان وراء الكواليس وبعد لحظة يخرج اللص مرتدياً زي الشرطي حتى نفهم أن اللص قتل الشرطي.

× × المسرح المعاصر والعلامات × ×

من أهم إنجازات المسرح المعاصر أنه اقتصد في استخدامه للديكور والملابس والاكسسوارات واعتمد على رموز بسيطة، مما أعطى هذا المسرح غنى كبيراً في الإيحاءات والدلالات، فالعصا يمكن أن تكون هراوة الضرب ثم حصاناً ثم علماً وكذلك سلماً، ويستطيع المخرج المعاصر أن يولد منها عدداً لا نهاية له من العلامات الدالة الموحية دون أن يختل المعنى، ولكن هذه الطريقة تعتمد على ركيزتين هامتين يجب أن تتوافر في المخرج وهما:

أولاً: الثقافة الواعية

ثانياً: الخيال المتدفق

وعلى الجانب الآخر، فإن المسرح المعاصر استغنى عن كل ما لا يعطي دلالة أو لا يستطيع أن يكون من المرونة بحيث يؤدي وظيفة سيميولوجية، مثلما فعل المخرج البولندي جيرزي جروتوفسكي Grotowski، وكذلك مسرح العبث، الذي لجأ إلى الاختزال في اللغة، فهي شاعرية، غامضة، مبتورة، وكما يقول برونكو مؤلف كتاب مسرح الطليعة (إن حقيقة الحياة (وهي أيضاً حقيقة الأسطورة) لا يمكن التعبير عنها بألفاظ كثيرة، لا يمكن تخطيط حدود لها أو وضعها بطريقة شكلية

للوصول إلى طريقة فعالة في سبيل الحصول على انتباه الجمهور أكثر، وبالتالي يحدث الأثر المطلوب دراميا.

× × الممثل.. الصمت.. العلامة × ×

إذا كان الإيجاز في استخدام اللغة هو وسيلة المسرح الطبيعي فإن الصمت هو أحد ركائز هذا الإيجاز.. لقد تحولت مسيرة اللغة في المسرح من الزخارف إلى الإيجاز ثم إلى التقشف التام عبر الزمن الذي قطعتة المسرحية.

وكان أول من استخدم تقنية الصمت هو الكاتب الروسي أنطون تشيخوف الذي تزرع مسرحياته بالتوقف الفجائي وكأن الشخص قد فقدت القدرة على النطق فأصابها الخرس.. وامتد هذا التوظيف إلى يونسكو وبيكيت حيث تبدو شخصيهما وقد استنفدت إمكانات الكلام واللغة، ونهاية مسرحية الكراسي ليونسكو كقيلة بأن تكشف في وضوح تام عن هذه التقنية، فهذا هو الخطيب المحترف الذي أحضره العجوزان لكي يلقي لنا بالخطاب الهام يكشف عن نفسه النقاب ونجده أبكم. لقد أصبح (الصمت في العمل المسرحي يرمز إلى دلالات كثيرة أكثر مما يرمز في المحادثة العادية)... (17).

ولقد كانت الشخصية المسرحية التي يجسدها الممثل في الماضي تحيا في اللغة وباللغة، والآن في المسرح المعاصر فإن اللغة تقتلها ويبقى الصمت ليصبح ملاذها الوحيد والأخير في علامة أو شفرة، تحمل كثيرا من المعاني والدلالات وهي لا تعدو أن تكون مجرد إطباق الشفتين، ومن ثم غدا الصمت ضرورة

المسرح يجذب أنظار المتفرجين ولكن وكما قلنا لا يستطيع الممثل لكونه إنسانا فقط أن يجتذب انتباه الحضور طوال العرض إلا بمساعدات كثيرة، ولبعث الحيوية في الممثل يلجأ المخرج إلى أدوات مساعدة مثل الديكور، فالممثل الذي يتحرك أثناء إلقاءه جملة ثم يصعد درجة من سلم لا شك أنه يجذب عيون الجمهور، وإذا اقترن هذا بمتابعة بالإضاءة، فسوف يزداد تأثير حضوره. ولكن هناك مخرجون أرادوا للممثل أن يكون كأي أداة من أدواتهم مثلما فعل كريج الذي استغنى تماما عن حضور العنصر البشري واستبدل به - أو هم أن ينفذ تلك النظرية - الدمية : Super Mar ، أو قد يؤكد المخرج على جانب ionette واحد من العنصر البشري كالإيماءات مثلا كما فعل مايرهولد غير أن هذا كله إنما هو (طريقة لتركيز انتباه الذات أو انتباه الآخرين إلى شيء ما، وهذا يتم عن طريق تحويل الشيء الذي يريد تركيز الاهتمام عليه من شيء عادي مألوف يمكن إدراكه مباشرة إلى شيء غريب، لافت للنظر وغير متوقع)... (16). وبريخت الذي أراد للممثل أن يجسد الشخصية دون أن يندمج بل يظل خارج هذه الفكرة التي ابتدعها المخرج الروسي كونستنتين ستانسلافسكي، التي تنادى بالتقمص والاندماج التام في الشخصية، فطالب بريخت، من الممثل أن يخرج من الشخصية بين الحين والآخر ليعلق على ما يحدث أو يقوم المخرج بتجميد المشهد، أو يعطي لموقف ما تأكيدا بنوع خاص عن طريق المؤثرات البصرية أو الصوتية.

كل تلك الطرق هي نتاج جمالي

علامات إلى ما لا نهاية × ×

ليس ثمة شك أن العرض المسرحي عن طريق عرض الأحداث وتجسيدها على المسرح، بدلا من سردها، يتميز على كثير من الفنون الأخرى كالملمحة والقصة والرواية، وينقل لنا الكثير من المعاني والدلالات، بطرقه الكثيرة المتنوعة، وإمكاناته المتعددة، اللامتناهية، وأصبح معروفا أنه كلما اقتصد المخرج المسرحي في الديكور والأزياء واللغة، استطاع أن يجعل المسرح غنيا، موحيا، باقيا، متسعا لأكبر عدد من المشاهدين، وبالتالي عالميا.

وهنا تكمن المفارقة الجمالية التي كشفت عنها المدرسة السيميولوجية، وما أوجنا الآن إلى زيادة مساحة التعبير بالوسائل الأخرى غير المنطوقة أكثر من استخدامنا للكلام الذي يملأ الجو بالثرثرة وينقل الرسائل بقدرة أقل.

× × المراجع × ×

(1) حول إشكالية السيميولوجيا - د. عادل فاخوري - عالم الفكر - الكويت - المجلد الرابع والعشرون - العدد الثالث يناير / مارس 1996 - ص 186 .

(×) يمكن الرجوع إلى المعجم الفلسفي المختصر - دار التقدم - موسكو - ترجمة: توفيق سلوم ص 34 ، ص 267 .

(2) السيميولوجيا والأدب - د. أنطون نعمة - عالم الفكر - الكويت - العدد السابق - ص 208 .

(3) تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة - تأليف: شلدون تشيني - ترجمة: دريني

إيكاروس

النص والتجريب المسرحي

د. فايز الداية



صدرت مسرحية (إيكاروس) للأديب وليد الرجيب مع أواخر 1997، وكانت نشرت سلسلة في صحيفة القبس قبل ذلك بأشهر، وقدم لها الدكتور خليفة الوقيان بمقدمة لمحة أشارت إلى نقاط جديدة، وتطلعات للكاتب لاستمداد التجارب القديمة في التاريخ العريق وإغناء الراهن والمستقبلي في الخليج العربي.

المواجهة بين أهلها الأمنين وقوة الغزو اليونانية الغاشمة، إن الصراع بين مخالب الشر والقلوب الوادعة قديم ومتجدد ويبقى الإنسان بإرادته وكبريائه الجوهر الذي لا تغيّره السنون ولا جحافل الغزاة.

تعد إيكاروس المسرحية الأولى لوليد الرجب بعد خمسة عشر عاما من كتابة القصة القصيرة والقصة والرواية (3)، وهذا يدعو إلى متابعة الآثار المتبادلة بين هذين النوعين لدى الكاتب والتساؤل عن اختيار هذا الميدان وهذه الآونة، وعلى الرغم من الإسهام المشترك في الآداب العالمية وفي الأدب العربي فثمة مواقف تجعل الكاتب يميل إلى واحد منهما في لحظة تاريخية في عالمه الفني أو في العالم المحيط به، وما يكتنفه من عوامل فكرية وسياسية واجتماعية (توفيق الحكيم، محمد تيمور، ميخائيل نعيمة، يوسف إدريس، وليد إخلاصي، ومن الكويت إسماعيل فهد إسماعيل، وسليمان الخلفي) (5).

2.

وزع وليد الرجب أحداث مسرحية (إيكاروس) على أربع عشرة لوحة، ولعله ابتعد عن تقسيمها إلى فصول ومشاهد ليظل قادرا على تحميل اللوحة آفاقا أكثر من التسلسل الدرامي لأحداث لا تُشغل بزوايا جزئية فنراه في اللوحة الأولى يستعرض وجوه الحياة المتعددة في الجزيرة الآمنة السعيدة ما بين حقول القمح وحصاده والأسواق ونشاط المهن التي تبني الحياة والمعلم مع تلاميذه والحداد مع النار التي تشكل الحديد وتطوّه، وهناك سباق القوارب الذي يظفر فيه بالجائزة (مساعد) الفتى البارِع ذو

(إيكاروس) نص مسرحي يلفت الانتباه، فالساحة المسرحية انقطع عنها الكتاب الذين أغنوها من قبل مع الفرق الأهلية (عبدالعزیز السريع، خالد عبد اللطيف رمضان، سليمان الخلفي، حسن يعقوب العلي...) وفي نصوص نشرت في المجلات أو الكتب، وقد شغلت الفرق الخاصة بعروض أغلبها استهلاكي، وعندما تسنح فرص لأعمال في المهرجانات أو المناسبات لا ينشر العمل فتبقى الجهود صعبة التناول لأن الحوار المثر يدور حول نص متداول أو عرض يراه الناس (من ذلك مسرحية «ترنموا لكي يصحوا المارد» للدكتور محمد مبارك بلال (1) التي عرضت في المهرجان المسرحي الخامس لدول مجلس التعاون الخليجي بالكويت 1997، وقبلها مسرحية للكاتب الجديدة إنعام سعود في احتفال المسرح الشعبي بمرور أربعين عاما على تأسيسه 1996 وهي «يدا بيد» (2).

يكتسب هذا العمل أهمية لأنه يمضي خطوات بعيدة في العمق والتأني الفني في تناول تجربة الغزو المريعة التي كابدها الكويت، وخرجت منها إلى النور ودروب الحياة بعد التحرير والتضحيات التي مهدت له وصاحبته، فقد أسهم الكتاب الكويتيون بعدد من المجموعات القصصية والروايات والمذكرات رصدت جوانب من هذه التجربة، وعرفت المسارح عروضاً صوّرت ملامح من المعاناة وأبعاد المواقف لكننا مع مسرحية إيكاروس نلاحظ جهد الكاتب وليد الرجب في البحث عن الجذور وإكساب الحالة بعداً إنسانياً عندما يعود إلى تاريخ الكويت في القرن الثالث قبل الميلاد في جزيرة فيلكا، إيكاروس لنشهد

مواجهة أخرى في الفكر بين نيارخوس والمعلم حكيم الجزيرة، وعندما يقول القائد اليوناني للمعلم:

إذا ما رأيك أن تكتب سيرتي

يجيبه: مهما زينتك وألبستك من أثواب البطولة والنبل والكرم، فسيعريك التاريخ وستكتبك الثقافة لا تعرف النفاق والانحياز» (6).

ونرى في اللوحة السابعة نيارخوس يطلب القمح لجنوده ويسأل عن الماء بعد أن لوثت النبع بقرّة ميتة، ويرد حاكم إيكاروس - الذي تحول إلى مواطن عادي - بأن الموسم شحيح وأن الماء يجلب من الضفة البعيدة على البر الآخر ويحتاج إلى سفينة ضخمة، ويتشكك نيارخوس ويطلب من هفستيون والجنود التحقق من الأمر، ولا يخرجون بطائل (اللوحة التاسعة) ونلاحظ تتابع أعمال المقاومة والفتك بالغزاة رغم عددهم الكبير الطاغى، فلا بد من إزعاجهم، وإقلاقهم وإملاهم حتى لا يروا في هذه الجزيرة مطمعا لهم ولا راحة.

يشارك أبو مساعد في إهلاك جند سفينة نقل الماء عندما يتفق مع بحارة أشداء من (صور) المدينة الساحلية العربية في جنوب الجزيرة (عمّان)، ويعمل عدد من الشباب على إغراق سفينة المؤونة بحيلة ماهرة، وتنشط النسوة في قتل الجنود المتلفهين على الطعام بالسم ويظن نيارخوس أن وباء حل بهم.

لكن كارثة جاءت بها رسالة من الإسكندر إلى قائد قواته في إيكاروس فهو يطلب أن يتزوج من ابنة الحاكم أو ابنة واحد من الأعيان اقتداء به وترسيخا للروابط القسرية بكل الأصقاع التي يحتاجها الإسكندر وقواده، وهنا لا يجد نيارخوس سوى (ختلة) فالحاكم لا ابنة

البهاء، وتتبدى قصة حبه لابنة المختار (ختلة) ويشارك أهل الجزيرة أميرهم دهشته وابتسامته من إعراض الفتاة عن خطبة مساعد الذي تحب، فهي تغار عليه وتغاضبه لذلك، وتختتم اللوحة بكشف ملامح حياة البحر في حوار (مساعد) مع أبيه قائد دفّة المراكب الذي لا يزال تحت تأثير حادثة تحطم مركبه وغرق ابنه سعود، ونراه في معظم المواقف في قبضة الشراب يهرب إليه من الحزن الممض.

وفي اللوحة الثانية يركز الكاتب على رفيف الحياة في لقاء المحبين مساعد وختلة واجتياز الخصومة عبر حوار فيه السداجة البريئة والبساطة الرقيقة لأفئدة تخفق أجنحتها الطرية لدى الدنيا شيئا فشيئا في (إيكاروس)، ولكن نذر الشر تطل برأسها، فيعلم الحاكم والأهالي بقدوم سفن تملأ البحر بجنودها وهم يتحركون نحو الجزيرة.

وفي اللوحة الثالثة يتحول اللقاء مع القادمين بسلاحهم وعددهم إلى مواجهة القوي المتغترس مع أولئك المسالمين الذين ظنوا أنهم سيكرمون ضيوفا حلّو بهم، إن أمير البحر (نيارخوس) وجنده أعلنوا سيطرتهم وهيمنتهم على كل شيء فهم رجال الإسكندر المقدوني الذي يغزو العالم وهو على تخوم بلاد الهند، واستطاع حاكم (إيكاروس) بتعقل وحكمة أن يستمهل الزمن بمنع العنف منتظرا تدبر حل في الأيام القادمة.

تصور اللوحة الرابعة بدء المقاومة ضد الغزاة الذين يقتلون الحداد عندما يواجه أحد الجنود ويخنقه، وتبدأ استعدادات لإغلاق هؤلاء الأعداء، وتهريب القمح بعيدا عنهم في خضم الاحتفال بعرس مساعد وختلة الذي يخصص له الكاتب اللوحة السادسة وفي اللوحة الخامسة تحتدم

إيكاروس، واتضح لنا بالمقاومة والتضحيات التي أقضت مضاجع العدو على الأرض وفي البحر، واجتمعت في اللوحات الأخيرة لتغدو ذروة درامية ينتظر تفجرها في ردود أفعال أكثر عنفا ببطش نيارخوس، أو تطور أكبر للمقاومة وجاءت النهاية برحيل الغزاة.

وثاني الخيوط هو رسم الشخصيات المسرحية وقد كانت متعددة وموزعة على أبناء إيكاروس ليسهموا في الفعل والحركة كل في موقعه فالحاكم والمختار والصبية ختلة والفتى مساعد وأبوه السكوني القديم (قائد الدفة) والبطل الجديد، وأم مساعد والحداد والمعلم، وكان في الطرف الآخر نيارخوس وهفسييتون ومع هذا التعدد أدركت روح الجماعة وتكاتفها في الصراع ودحر الغزاة، وبدأت حاجة فنية للملاحم رئيسية ودالة مع كل شخصية ترتفع لتكون رمزا وفي الوقت ذاته تنطق بحيوية وعنفوان يتدفقان فنشعر بها:

(ختلة) فتاة البساطة والفترة فيها سذاجة الورود في لقائها القريب بالفجر والندى، وهي مفعمة بذكاء تترك الحقائق الكونية تتعالى على الخطر بالتضحية بنفسها، و(المعلم) يعبر عن فكر إيكاروس وتدبيرها وهو يتابع أبناءه وهم تلاميذ عبر الأجيال، و(أبو مساعد) الذاهل من زهول مصابه لسنوات لكنه كالجمر يخترق الرماد مع هبوب الرياح فيلحق ويحرق الأعداء، وكذلك (أم مساعد) المرأة القوية في شؤون بيتها ومتابعة زوجها، وهي تفصح عن جوهر أصيل في التدبير ومقاومة المحتلين، وعبرت شخصية (الحاكم) عن دراية بالسياسة والصبر ليحقق المأمول وكذلك (المختار)، كما كانت شخصية (نيارخوس) تكشف الاضطراب والحذف وغلبة واقعها على أصول ثقافية

له وهذه ابنة المختار، ولا يرى في أنها متزوجة عائقا فهي ستترك زوجها تطلقه وتقترن بالقائد نيارخوس، وكانت التضحية حاسمة لكل إرباك وخطر لأن الوعيد كان قتل أهل الجزيرة واحدا واحدا مادامت ترفض هذا الزواج، لقد قتلت ختلة نفسها بسيف مساعد في لمحة عين وسط الزهول يحيط بها (اللوحات 8، 9، 10، 11، 12).

يحس نيارخوس بالإخفاق والنحس يطارده في هذه الجزيرة وخسائره تزداد والخوف يزعزع كيانه بعد أن بلغه إعداد صديقه فيلوتاس لشكوك الإسكندر فيه. ويأتي رسول من مواقع جيوش الإسكندر في الهند يخبر بأطماع القادة في خلافته والموت يتهدهده في مرض خطير، وههنا يجمع نيارخوس جنده وسفنه وينهض ليحلق بأمال تبرق في القفز على سدة جيوش الاسكندر المقدوني، وبهذا تنتهي اللوحة الثالثة عشرة، وفي اللوحة الرابعة عشرة والأخيرة يتنفس أهالي إيكاروس أنسام الحرية وينطلقون ليزرعوا القمح للمواسم الآتية مع أغنية تخلد قيم هذه الأرض:

إيكاروس كانت

إيكاروس ستبقى

إيكاروس المستقبل والذكرى

تمر الرياح والعواصف

وتبقى إيكاروس

مهد الطفولة والرجولة ... والأنوثة» (٧)

- 3 -

لقد سعى وليد الرقيب للإمسك بثلاثة خيوط تشكل بترباطها وتضافرها نسيج المسرحية الأول منها: خيط التنامي الدرامي في الصراع بين قوى الغزو وأهل

أما التجريب في هذه المسرحية فقد اتجه إليه وليد الرجيب وعينه على عرض يود أن يحول الكلمات إلى دفق متوهج أمام الجمهور ينقل ما أترع به من الانفعالات والأحلام والتطلعات، ولذلك يبدو اختياره للوحات بدلا من الفصول والمشاهد، وقد منح هذا المنحى الكاتب مرونة في الأمكنة وحركة الشخصيات بينها، ونحن نلاحظ أن اللوحات كانت تزدهم وتطول أحيانا (كما في اللوحة الأولى) وتقصّر كثيرا في لوحات أخرى ويتبدل المكان في اللوحة الواحدة من غير إشارة أو فصل في الترتيب كما في اللوحة العاشرة، فالحدث هو الإيقاع بالغزاة فتحدث أم مساعد مع ابنها ومع النجار وفجأة تقابلنا العبارة التالية:

«يدخل هفستيون على نيارخوس ويقول...»
ففي هذه الحالة يقتضي الأمر الانتقال إلى لوحة مغايرة تماما (10) وكذلك الأمر في اللوحة الثانية واللوحة الرابعة (11).

وقد مزج الرجيب بين الحوار المسرحي في هذه اللوحات وعدد من الأناشيد أو الأغنيات التي كتبت بجمال وعبارات لها وقع ولكنها لم تصل إلى مرتبة الشعر، وهكذا تقترب من المسرحية الغنائية في جزء من فاعليتها، لأن هذه المواقف الملحنة عند العرض تضيف على حال التلقي أحياءات تهز النفس وتستخرج مالا يستطيعه الحوار، وإنها بتردد الأصدا تدعو السامع إلى المشاركة بل هي تحيط به، ويشترك البصر والسمع والحس الحركي في الإقاعات.

تبقى في هذا المجال مسألة ترجع إلى

لم تأخذ مسارها في نفسه وأعماله فبقي بعض من آلة حرب الاسكندر وأطماعه في العالم.

أما الخيط الثالث فهو تصوير الحياة التي تشتبك قيمها والوقائع فيها مع جنبات الطبيعة في هذه الجزيرة، إنها أرض السعادة والحب يقصدها الكل. والحرص والتكاتف بين الأهالي، لكنها ليست مثالا فوق الواقع فهي جزء من عالم البشر، لذلك تبقى الغيرة والمنافسة والحنق لدى بعضهم كما في المشهد الذي يغضب فيه شباب من تميز (مساعد) وفوزه بالجميلة (ختلة):

يقول شاب لزميله وهما خارجان:
شفيه زود يعني؟ ما فيه من تميز
وزيادة علينا؟

ما عليك منه، واحد مايح ومغرور (8)
ورأينا أبا مساعد يلوذ بشرابه وينبئ
تعبيره عن غيابه عن كثير من الأصول
وهذا الضعف لحين من الزمن يؤكد سمة
الواقعية لأنه يصحو ويقدم على مخاطرة
في سبيل وطنه (إيكاروس) وبهذا يجلو
جوهره في لهيب التجربة.

وحاول الكاتب الرجيب أن يضفي جوا من المرح من حول أبي مساعد وزوجته وقد نجح إلى حد كبير وإن تكن هذه الحالة - في بعض المواقف - بحاجة إلى اختصار في سبيل إعطاء أثر متوازن كما في نهاية اللوحة الأولى عندما يتحدث أبو مساعد عن الكارثة التي حلت به، وعن كفاح الملاحه في البحر فلا يلبث أن يعود إلى حديث شرابه وهزل فيه (9).

وقد عرفنا من خلال الحوار والأحداث نشاط أهل الجزيرة وربوعها وأعمالهم مما قربنا مع القراءة من هذه الأجواء، ويمكن أن تغدو مع الإخراج المسرحي وطرائقه المتطورة وتقنياته أكثر فاعلية.

وترفع برزخا بين الآماد المتباعدة إنها اللغة التي ستفصح عن ماهية أهل إيكاروس المختلفة عن الإغريق القادمين بالجبروت والغطرسية، والمؤتلفة في نسيج واحد مع أبناء هذه الأيام، واختار لذلك خوض تجربة مزج فيها بين اللهجة الكويتية المعاصرة يستخدمها شعب إيكاروس والعربية الفصيحة لغة يدور بها حوار الإغريق، وعدد من الأناشيد والأغنيات وبعض من الحوار بين السكان ونيار خوس وجنده.

نذكر في هذا السياق المحاولة المبكرة لميخائيل نعيمة في مسرحيته (الآباء والبنون) عندما جعلها فصيحة على لسان الشخصيات المتعلمة وعامية باللهجة اللبنانية على لسان شخصيات غير متعلمة، وكانت تطالعا بعدها تجارب قليلة لهذا (الخلط) والأغلب هو أن يتخذ الكاتب نسقا فصيحاً أو لهجياً (حتى في بعض الترجمات) وعندما يشعر الكاتب أنهم يخسرون أدبياً في العامية نراهم يترجمونها إلى الفصحى (كما فعل في الكويت محمد النشومي في «فرحة العودة» وسعد الفرج «عشت وشفت» و«الكويت سنة 2000» وصقر الرشود الذي تناوب بين الفصحى والعامية في «المخلب» ونلاحظ هذه الظاهرة عند مسرحيين عرب آخرين.

ونتساءل هل تقدم هذه الطريقة من تداخل اللهجة بالفصحى خدمة فنية إلى النص أو العرض؟ وهل هي الوسيلة الوحيدة لربط الماضي بالحاضر والتعبير القريب عن الشخصيات أو البيئة؟ إن التداخل اللغوي واللهجي نتج عنه اضطراب الأداء فيفسد التلقي في إثره لأننا نقرأ ونسمع في حيز ضيق عددا من الإيقاعات المتباعدة، وهذا بطبيعة الحال لا يحقق الواقعية فكيف يتحدث الإغريق

تبادل التأثير بين القصة والمسرح عند الكاتب، فقد ظلت الإرشادات أطول مما ينبغي وشكلت مقاطع سردية في مطالع اللوحات وفي أثنائها يغني عنها الحوار بشيء من رعايته وتفصيله، وما نصادفه ليس مقاطع لراوية يحكي أحداثا ويعلق عليها فتعد جزءا إضافيا متميزا بوظيفته، بل كان التحقق منها ضروريا خاصة مع التداخل اللغوي واللهجي.

ونختار مقطعا من الأناشيد:

«الفتيات يغنين:

من دموع إيكاروس

نسقي الورود

من دموع إيكاروس

تورد الخدود...

كيف يخرج الفرح

من الآهات

كيف تأتي الحياة

من الممات

قطرات الدموع

تملأ الربوع

عشقا وحبا وحياة» (١٢)

- 5 -

وحالة التجريب الأخرى تضفر مكونات اللغة مع تيارات الزمان في ماضيه والحاضر الذي يحيا والبازغ من طلائع المستقبل، إن وليد الرقيب أراد أن يجمع أحداث الماضي البعيد في (فيلكا: إيكاروس) بوقائع الراهن القريب الذي تشيد فوقه صروح القادم من الأيام، ولم تكن الرحلة مع لوحات المسرحية حكاية تمضي بعد أن ينفذ السامر، بل إنها تزود الأجيال الجديدة بثروة تفوق ما كانت تأتي به سفن الغوص من الأعماق. وقد وجد الكاتب أداة تشق الطريق

عندما تتوجه الى الإغريق تستخدم الفصحى وتعود لتمزجها بالعامية، فهنا افنقد النسق الواحد في كل جهة (13).

وقد حفلت العامية بألفاظ أجنبية حديثة مما يقلل من دلالتها على التميز المحلي (الجالبوت اسما لمراكب) وتكررت كلمة مربكة للسياق وهي (البطل : أي القارورة أو الزجاجاة المستخدمة للشرب) Bottle التي تلبس كثيرا بالدلالات النوعية لمواقف النضال والمقاومة والبطولة والأبطال والبطل.

وتأثر التعبير عن أجواء الإغريق وأحوالهم بذاك الارتباك اللغوي فاستخدم الكاتب مصطلحات ورموزا غير يونانية على أنها جزء من ثقافة هؤلاء : (باخوس) الذي ورد في اللوحة الرابعة إله روماني وأصله باليونانية هو ديونيزوس، وكذلك مصطلح (أدميرال) أي أمير البحر وهو تسمية أوروبية حديثة بالانجليزية ويقال بالفرنسية أميرال وكله مأخوذ من اللغة العربية «أمير المساء - أميرال - أدميرال».

- 6 -

وفي الحيز التاريخي نجد أن وليد الرجب استمد أصول العمل المسرحي من الوثائق الأثرية (حجر فيلكا: إيكاروس المنقوش باليونانية)، ومن الأخبار التي دونتها كتب التاريخ القديم: اسم قائد الحملة «نيارخوس» وهو أمير الأسطول والبحار في جيش الاسكندر وواحد من المجموعة القريبة منه، وكذلك تسمية الإسكندر لهذه الجزيرة (إيكاروس) وكان يأمل أن يعود لاكتشاف جزيرة العرب أرض اللبان والطور.

ولكننا كنا نود لو أبرز الكاتب أصالة أهل فيلكا: إيكاروس من خلال علاقتهم

العربية الفصحى؟ وهل يتكلمون باليونانية حتى نحس بشخصياتهم؟

إن اللغة بنسقتها الفصحى أداة فنية متكاملة ومتوازنة وتستدعي دلالاتها وما يحيط بها في إحياءات تراثية ومعاصرة عربية وأجنبية، ويستطيع الكاتب أن يوصل فكره والحالات التي يضيئها من خلال الحقول الدلالية للمفردات وكثافتها في حيز ثقافي معين، وكذلك بوساطة الجمل وأنواعها بسيطة ومركبة، وبلورة متكاملة لبنائها النحوي والمعجمي فتعبير الرجل في السوق تاجرا أو بائعا يختلف عن حديث الطبيب أو الفنان، أو المتحاورين في جوانب فكرية، وكذلك في كل زاوية من زوايا الحياة، ومعروف أن المحاكاة ليست نقلا للمواقع الذي لا يمكن استيعابه لا كما ولا شكلا في أي عمل أدبي أو فني، فالإبداع هو الاختزال والترميز والإشارة التي تتعاطم في العين والذهن عند التلقي والقراءة.

وكان من الممكن كسر حاجز الزمن بأساليب فنية عديدة منها شخصيات معاصرة تدخل الأحداث الماضية في بعض مقاطع المسرحية (باللغة الفصحى والثياب العصرية) وترقب التطورات أو تسرعها على نحو من الفنتازيا الطريفة، وهناك إمكانية التمايز بين أهل إيكاروس بأصولهم العربية القديمة والإغريق بتكثيف مفردات تنتمي الى البيئة المحلية وكذلك تستعمل أسماء ومصطلحات يونانية.

ويسبب انشغال الكاتب بالتقليل بين الأساليب الفصيحة واللهجية قلقلة بناء عدد من زوايا اللوحات في المسرحية فهو لم يلتزم بأن تكون الأناشيد فصيحة اللغة فهي تتحول الى اللهجة في عدد من المواقف كذلك الشخصيات تنطق بلهجتها ثم نراها

3- المجموعة الأولى 1983 تعلق نقطة تسقط طق، المجموعة الثانية 1989 إرادة المعبود في حال أبي جاسم ذي الدخل المحدود، رواية (بدرية) 1989، متتالية قصصية 1992 (طلقة في صدر الشمال)، مجموعة قصصية 1994 (ريح تهزها الأشجار).

4- نوقش النص الدرامي للرواية في الموسم الثقافي لكلية التربية الأساسية بالكويت آذار 1997 بحضور الكاتب وليد الرقيب.

5- اختار ميخائيل نعيمة المسرحية (الآباء والبنون) وتوفيق الحكيم القصة (عودة الروح) وإسماعيل فهد إسماعيل المسرحية (النص) وسليمان الخليلي مسرحية شعرية (الغزال) وأخرى نثرية (متاعب صيف) وكانت المسرحية مميزة في أعمال يوسف إدريس: جمهورية فرحات، ملك القطن، المهزلة الأرضية، المخططين، وكانت المسرحيات تعادل الأعمال القصصية عند وليد إخلاصي ومحمود تيمور. ينظر في النصوص الكويتية كتاب «مسرح الخليج العربي في ربع قرن» إعداد محبوب العبدالله الكويت 1988 وكتاب «الأدب المسرحي في الكويت» للدكتور محمد مبارك الصوري، الكويت 1996 مطبعة حكومة الكويت.

6- إيكاروس 73.

7- إيكاروس 117.

8- إيكاروس 30.

9- إيكاروس 31-32.

10- إيكاروس 97.

11- إيكاروس 41-62.

12- إيكاروس 16-17.

13- إيكاروس 76، 94، 95، 106.

14- إيكاروس 31، 113.

وقرابتهم لسكان الجزيرة العربية، وقد كانت الصلة قائمة ومستمرة بينهم وكذلك كانوا يرتبطون بصلات مع الذين هاجروا وأسسوا الممالك الكنعانية والأوغارتية ثم الفينيقية. وكل هؤلاء تعود حضارتهم الى حدود الألف الرابع قبل الميلاد وتذكر (دلمون) في الخليج العربي وقربها من الساحل السوري وبلاد الشام بخطوط مواصلات لاتزال قائمة عبر البادية الشامية.

والمدهش أن الكاتب وليد الرقيب أشار الى علاقات أهل إيكاروس بجنوب الجزيرة (مدينة صور العمانية) تجاريا وفي مقاومة الإغريق عندما روى أبو مساعد طرفا من حياته في البحر، وفي عملية التخلص من سفينة يونانية وجنودها في اللوحتين الأولى والثانية عشرة، وكان من الميسور توضيح هذه الجوانب مما يعمق الأصالة في وجه الغزاة (14).

إن إيكاروس مسرحية جادة وقادرة على أن تمنح المسرح الكويتي وجهة جديدة فيها الفكر والرؤى، وتحقق بجوانب كثيرة للفرجة وإمتاع المشاهد بألوان الإنشاد والموسيقى وتعدد اللوحات، وهي مرشحة ليتناولها مزج متمكن عن حرفياته فتنتطلق في ركب التجارب المسرحية العربية المتميزة خاصة مع مراجعة الزوايا التي وقفنا عندها، إنها تغدو أداة تواصل فنية، وصورة عن الحضارة في الكويت عبر التاريخ، ومن خلال وقائع اليوم.

هوامش

1- مجلة الكويت عدد يونيو 1997م.

2- مسيرة المسرح الشعبي، صالح الغريب وإبراهيم الصلال ص 62، الكويت 1996.

إشكاليات وقضايا في المسرح العربي

عبدالرحمن حمادي

رغم كل التقنيات الاتصالية التي لم تتوقف عند البث التلفزيوني عبر الأقمار الصناعية، يستمر حضور الظاهرة المسرحية في حياتنا المعاصرة، وتتأكد يوماً بعد يوم أهمية هذه الظاهرة وتحت أية تسمية كانت «تجاري، غنائي، جاد، تجريبي... الخ» في الوقت الذي مازالت الظاهرة المسرحية العربية تعاني من جملة مشاكل ومآزق سبق وأشرنا إلى بعضها (١)، وسنحاول هنا الإشارة إلى بعضها الآخر مدفوعين بقلق مرده أن هذه المشاكل تفوق ما نجده في الظواهر الثقافية العربية الأخرى في الوطن العربي، ولذلك لا نستغرب صخب النقاش الذي يدور على المستويات الثقافية العربية، القطرية والقومية، حول معالجة هذه المشاكل أو بعضها، أو الإمساك بخيط يحدد معالم الخلاص من هذه المشاكل ورسم مسرح عربي له هويته الواضحة.

مكابرة عقيمة:

نضرب المثل دائما بذلك الجندي الذي يفخر بأوسمة سيده، والمشكلة في هذا المثل تكون محيرة عندما نعرف بأن السيد أصلا لم يمتلك وساما ما، وفي هذه الحالة نحن مضطرون لمناقشة الجندي واقناعه بحقيقة سيده، والتي قد لا ترضيه، وأن على هذا الجندي أن يسعى هو للحصول على أوسمة يرفد بها تاريخ سيده.

هذا المثل ينطبق على مثل يزداد بروزا في حياتنا الثقافية ويتبناه بعض كبار المسرحيين والباحث العرب، وفيه يصرون على أن الظاهرة المسرحية قديمة في حياتنا الثقافية العربية وإن لم تأخذ الشكل الإغريقي، بل أخذت برأيهم أشكالا أخرى نابعة من صلب حياتنا العربية كمشاهد إلقاء الشعراء لأشعارهم في سوق عكاظ وما كان يرافقها من مظاهر مسرحية احتفالية، ومثل إعادة تمثيل مشهد مقتل الحسين في العراق، وفن الكركوز، بل نصل إلى عند هؤلاء إلى حد التطرف عندما يعتبرون أن أية ظاهرة حياتية قديمة ظاهرة مسرحية عربية يمكن دراستها والاعتماد عليها في وضع مشروع لتأصيل المسرح العربي، كمشاهد العرس العربي القديم مثلا، وهو ما يفصله أحد المسرحيين المهتمين بتاريخ المسرح، فبعد أن يستعرض مشاهد العرس القديم في مدينة حلب، يؤكد «أنه لمسرح حقيقي، وإن الليوان في بيت عرس الرجال والتخت في عرس النساء، والدركاه في المسجد يعتبر كل منها خشبة مسرح حقيقية، نعم، إننا أمام مسرحية فنية رائعة للحياة الاجتماعية، فثمة امتداد حقيقي للزمان والمكان المسرحيين، وثمة فرجة مسرحية حقيقية، كما أن عناصر

العرض المسرحي وأساسياته متوفرة بشكل متكامل في هذه المشاهد الحياتية الاحتفالية الكبيرة المتلاحقة من ممثلين وحوارات وملابس وموسيقا وغناء ورقص....»(2).

وتفسير الباحث والأديب عبدالفتاح قلعه جي لهذا التحميل أن المسرح فرجة، ولذلك علينا صياغة السؤال كما يلي: هل عرف العرب الفرجة؟ وضمن هذا السؤال يؤكد أن المدن الشامية في سورية ولبنان وفلسطين والأردن كذلك في العراق، عرفت كثيرا من العروض (الفرجوية) المسرحية «وكانت تقدم في الساحات والشوارع، ومن المؤكد أنها كانت تقدم في ثلاثينيات هذا القرن التاسع عشر، وبعض هذه العروض هي مسأخر، مفردها مسخرة، وهي لغة معناها المهزأة أو المهزلة من سخر منه وهزئ به، ولكنها في حقيقة الأمر محرفة من (مسكرة) وتعني القناع الذي يغطي الوجه أو بعضه، واللفظة قريبة من لفظتها الانكليزية Mask والفرنسية Masque، وهي عروض مسرحية فردية أو اجتماعية تؤدي في الساحات العامة وأمام البيوت ولها أغانيها وتصوراتها(3)».

لقد أطلت في استعراض هذا المثل لأنه في الحقيقة نموذج للمكابر في تحميل الحياة الثقافية والاجتماعية والعربية ظاهرة مسرحية لم تكن موجودة فيها أصلا، وكيف يضطر الباحث إلى تفسير الكلمات التي يستنتجها بغير معناها الحقيقي كما في كلمة (مسخرة) وتأثرها باللفظ الأجنيبي المشابه، في حين أن اللفظة بحد ذاتها نابعة من صلب اللغة العربية ولا علاقة لها من قريب أو بعيد بالاشتقاق الاجنبي، ففي الفصح «سخر منه وبه

مظاهر مسرحية، «وكذلك ظاهرة الحكواتي في سورية و (المحدث) في العراق و (القال) في الجزائر، وهم الذين سموا في عصر الدولة العباسية بالسماجة» (7).

بالطبع، لن نستغرب بعد ذلك عندما نجد أصحاب هذا الاتجاه يرون في مسرح خيال الظل شكلا راقيا من الأشكال الشعبية للمسرح في الوطن العربي والشرق بأكمله، وأنه قد اكتملت له عبر مراحل تطوره المتتابعة عناصر الشكل المسرحي بدرجة جعلته قريب الشبه إلى حد كبير بالشكل المسرحي الغربي التقليدي «ولا يكاد يفرق بينها سوى اعتماد الأخير على ممثلين آدميين مقابل اعتماد الأول على العرائس وظلالها المنعكسة أمام المتفرج على الشاشة» (8)

هذا التيار يزداد انتشارا يوما بعد يوم كما ذكرت، وصرنا نسمع من بعض أصحاب هذا التيار أنه لا حاجة لنا بأي مسرح آخر مادام في إرثنا الثقافي مسرحنا الخاص بنا، بل علينا أن نصب جهودنا لتطوير مسرحنا المثبوت في حياتنا القديمة والحديثة (الأعراس، الكركوز، المساخر الاحتفالية...)، وكان من الممكن ألا نلقي لهذه الأقوال بالا لولا أنها صارت تؤثر على عمليات تأريخ الحركة المسرحية العربية والبحث عن تأصيل المسرح العربي، وبحيث يضطر الباحث والمؤرخ إلى الاعتراف بعجزه عن اكتشاف حقيقة تأريخ الحركة المسرحية في منطقة عربية يؤرخ لها، وبنوع من الشعور بالذنب، وبرغم كل الجهود التي يبذلها، وكمثال نذكر الجهد الكبير الذي بذله الأديب والمسرحي عبدالإله عبدالقادر وهو مؤرخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة، إذ نراه يتساءل

وضحك منه وبه وهزئ منه وبه، والاسم (السخرية) بوزن العشرية، والسخري بضم السين وكسرهما، وقرئ بها قوله تعالى: ﴿لِيَتَّخِذَ بَعْضُهُمْ بَعْضًا سَخِرِيًّا﴾ ورجل سخرة كسفرة يسخر منه، وسخره كهزمة يسخر من الناس» (4).

وعلى نفس الإصرار نجد الباحث يمضي فيحمل كل المظاهر الاحتفالية الشعبية مفهوم الظاهرة المسرحية، كمساخر الصبيان أيام الأعياد، ومساخر خميس السكاري ومساخر الأعراس... الخ.

ثم ينتهي إلى أن العرب مارسوا فن الفرجة وإن لم يطلقوا عليه اسم مسرح، فقد كان هذا الفن جزءا من حركة الحياة المسرحية اليومية لديهم و «كان المكان المسرحي هو مكان الحياة نفسه في الساحات والمقاهي والبيوت...» (5)

ما ذكرته هو مثال على مدى معاناة أصحاب هذا الاتجاه، وهو اتجاه رغم كل النقاشات التي دارت حول تاريخ المسرح العربي يعود ليظهر الآن بقوة، فترتفع الأصوات هنا وهناك منظره حوله ومبادئه بأننا يجب ألا نتوقف عند الظاهرة المسرحية حال اكتمالها في الشكل الغربي «ولنزعم لأنفسها أو لنتوهم، أو لنسمح لأحد أن يستزرع مثل هذه الأوهام بداخلنا ونحن نناقش الظاهرة المسرحية العربية، إنما يجب أن نضع نصب أعيننا الظاهرة المسرحية في طور الاكتمال والنمو واكتساب الكيفية التي تمنحها شكلا متميزا له صفة الاكتمال بدرجة أو أخرى، وعليه، فهذا الطور قد سبقته بالضرورة أطوار أخرى تجمعت فيها خلال الفترات الزمنية سمات أو عوامل هي تلك التي تشكل الطور الأخير المائل أمامنا مكتمل النمو» (6) وبذلك تصبح مظاهر التعازي والثناء والمواساة في الحياة العربية

يقوم بها بعض باحثينا عندما يروحون يلتمسون بذورا لهذا الفن انحدرت إلى العرب القدماء في صور شعبية باهتة، ومن السخف الزعم بأن قرقوز قد تطور فأصبح فن السينما، وإنما المعقول هو أن نعترف بأن فن المسرح أخذناه أخذاً عن الغرب بعد أن أخذنا نتصل به ونعرف آدابه وفنونه، ولا أدل على ذلك من أن هذا الفن ظل زمناً يعتبر دخيلاً على حياتنا وتقاليدينا وآدابنا، بل نابياً إن لم يكن محتقراً، وربما كانت هذه النظرة المريبة من الأمور التي عاقت تأصله وازدهاره بالسرعة والعمق والأصالة الواجبة» (9)

نتناقش حول ما هو أهم

نحن الآن مدعوون لمناقشة ما هو أهم، أعني أن نتناقش حول المشكلات التي تحيط بمسرحنا وتجعله يكاد يلفظ أنفاسه الأخيرة في كثير من الأقطار العربية، ولا أعلم إن كان يجب أن نوافق الكتابات التي تبغي المسرح العربي وتصفه بالظاهرة التي سادت زمناً ثم بادت؟ بالطبع لا يمكن أن نوافق الناعين لمسرحنا العربي، فالمسرح رغم كل المشاكل التي تحيط به والمآزق التي يعاني منها مازال يفرض نفسه على حياتنا، ولا أعني مسرح الإلهاء أو التهرب، بل المسرح الجاد الراقي فكرياً، فهو ما يزال يمارس حضوره في دولة الكويت مثلاً، ومازال له عشاقه ومؤيدوه في منطقة الخليج العربي بشكل عام، وعندما عرضت الفنانة اللبنانية نضال الأشقر مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) لسعد الله ونوس في مهرجان المحبة التاسع بسورية كان عدد الحضور يومياً بالمئات بل بالألوف، وشخصياً كنت مضطراً للانتظار خمسة أيام حتى أستطيع الحصول على

وينوع من تأنيب الضمير إن كان المسرح يظهر فجأة أو يؤرخ له فجأة بتاريخ ما، ولذلك يعتقد بأن حركة غير مبرمجة ومدروسة ظهرت في منطقة الخليج قبل التاريخ الذي وصل إليه في بحثه، ويعود ليؤكد ذلك مرة أخرى بقوله: «وإذا سلمنا بعدم وجود مسرح عربي في عموم الوطن العربي بشكله المتعارف عليه، فإن وجود ظواهر مسرحية بلا شك غير قابل للنقاش، ومثلما تواجدت في كثير من الأقطار العربية هذه الظواهر بأشكال مختلفة كالحكواتي والمطوع وخيال الظل وصندوق الدنيا والأراكوز والدراما الدينية في جنوب العراق، ووجدت مع هذه الظواهر خرافيف وأساطير وقصص وحكايات ألف ليلة وليلة وابن المقفع، فإن ظواهر مسرحية دارجة كانت ذات جذور خفية على طول ساحل الخليج العربي...» (9).

ألا تعطينا آراء هذا الاتجاه مجالاً واسعاً لمناقشتها؟! وهل من مصلحتنا أن نعاث بتحميل ثقافتنا العربية ظواهر مسرحية لم تكن موجودة فيها؟! ولو فعلنا، ألن نجد أنفسنا مضطرين للاعتراف بعجزنا عن تطوير هذه الظواهر فعلينا بالشعر مثلاً؟! إن الحقيقة تقتضي منا أن نبدأ من الاقرار بأن المسرح فن جديد على الأدب العربي، ومن هذه الحقيقة يجب أن نبدأ في عملية تأصيل المسرح العربي، وهي حقيقة أشبعت نقاشاً حتى لم تعد تحتل المناقشة، وأغلق الباب عليها في الستينات تقريباً كتأكيد محمد مندور في رده على أصحاب تيار الادعاء بقدم الظاهرة المسرحية في حياتنا العربية قائلاً: «هذا وفي اعتقادي أن فن المسرح فن جديد على الأدب العربي، أخذناه كله عن أوروبا، ولست أرى جدوى من المباحكات التي

السطحي وإثارة الضحك الرخيص» (11)
3. إن العروض الاحتفالية والتجريبية التي طرحت نفسها لم تستطع أن تقدم شيئاً يمنع التقهقر المسرحي، ولا أن تكون بديلاً عن مسرح الإلهاء التجاري الذي ازدهر وما يزال على حساب المسرحية الجادة الأصيلة. 4. غياب النقد المسرحي الجاد، ذلك أن النقد المسرحي لا عشيرة له من التراث النقدي «فهو ما يزال يحبو، يؤسس، يرسم وجهه تقاليد بهاء التجربة ونزوات البداية، والمسرح بمعنى ما هو آني» يمضي بانتهاء عرضه، وهذا ساهم في إيجاد طبيعة عجلٍ للنقود المسرحية، وغلب محاولات النص المسرحي على محاولات نقد العرض» (12) والأسباب كثيرة.

ما العمل؟

إن المسرح بواقعه الحالي في الوطن العربي يتخبط في إشكاليات كثيرة ذكرنا بعضها، ولا يمكن لأي دراسة أن تلم بها أو بسبل الخروج منها كما يجب، وهذه السبل كانت وما زالت هما للمسرحيين العرب على اختلاف طروحاتهم وتنوعها، وأفضل اتفاق على هذا الهم هو التوصيات التي صدرت عن الندوة الفكرية حول ترويج الانتاج المسرحي في البلدان العربية والأفريقية والتي عقدت في إطار الندوة الرابعة لأيام قرطاج المسرحية (من 28 أكتوبر إلى 6 نوفمبر 1989) فقد عكست تلك التوصيات كثيراً من معيقات المسرح العربي، وطرحت في الوقت ذاته سبل تجاوز تلك المعوقات، ولأهمية تلك التوصيات لا نرى مانعاً من استعراضها هنا كتذكارة، فعسى ولعل:

1. مناشدة وزارات الثقافة العربية

حجز لحضور مسرحية (اليسار) في بيروت لفرقة كركلا. إنها أمثلة تجعلنا نرفض نعوة المسرح العربي، ولكنها أيضاً تجعلنا نعلن عن عدم رضانا على واقعه، ويمكن كراي توفيق أن نعلن بأن الظاهرة المسرحية العربية ظاهرة سادت ثم «تراجعت» فقد شقت الظاهرة المسرحية طريقها وترسخت في الحياة العربية، وواكبت الأحداث العربية، وخاصة بعد هزيمة 1967، حيث أنبرى المسرح قويا وأصيلاً يعبر عن غضبة الإنسان العربي «وقد جعل هذا المسرح من القضايا القومية التزاماً صريحاً، وعلى رأسها قضيتا لبنان وفلسطين، ومظاهر التبعية للغرب الاشتراكي أو الرأسمالي، والمخاطر التي تهدد الهوية الثقافية العربية» (10) ولكن هذه الفترة لم تلبث أن تراجعت، ولأسباب منها:

1. انتشار الفيديو والتلفزيون في أقطار الوطن العربي، مما خلق هوة أزدادت اتساعاً بين المتفرج ودار العرض المسرحي، وقد رسخ التلفزيون شكلاً مسرحياً تجارياً تمثل بمسرحيات عادل امام وفؤاد المهندس وسيد زيان وغيرهم من نجوم الإضحاك، بحيث إن أي شكل مسرحي آخر لم يعد مقبولاً لدى المتفرج العربي.

2. إن الفترة ما بعد السبعينات كانت فترة التآزم العربي، وهي التي نتجت عن الجرح الذي أصبح عميقاً في العقل العربي من جراء سلسلة الهزائم القوية والخلافات العربية، «مما عمق التجزئة والتعصب القطري وغياب المشروع الحضاري العربي، وفي هذه الأجواء انتكس الإبداع المسرحي وتفسخ التكامل بين مركبات المسرحية، وأصبح الإخراج سيد الموقف في اتجاه الابتعاد عن الهموم القومية والتركيز على مسرح الإلهاء

انتاج عروض مسرحية عربية ذات أهداف قومية وتسهيل مهمة كل الفرق المسرحية العربية عن طريق توفير نفقات السفر والإقامة وتوفير دور العرض المسرحي.

11. إنشاء مصارف تمويل للأعمال المسرحية العربية على غرار المصارف والمؤسسات المالية العربية المشتركة.

12. الدعوة إلى تأسيس مؤسسات لتسويق العروض المسرحية العربية.

13. القيام بالدراسات والأبحاث السوسيولوجية لدراسة طبيعة الجمهور واهتماماته مما يساعد رجال المسرح على تحسس الجمهور وتجاوز عقبات اللقاء به والتحاور معه.

14. تبادل الخبرات العربية في مجال المسرح لانتاج أعمال مشتركة جيدة.

15. مناشدة أجهزة الاعلام بأن توجه عنايتها إلى تقديم الأعمال المسرحية والتعريف بها بشتى الوسائل، وذلك على غرار الاهتمام من قبل هذه الأجهزة بقطاع جماهيري آخر هو الرياضة، خاصة منها كرة القدم.

16. وضع خطة طموحة لاستغلال نشاط القمر الصناعي العربي (عربسات) ونقل فعاليات المهرجانات المسرحية عبر قنواته على غرار اهتمامه بنقل المباريات الرياضية العربية.

17. مطالبة اتحاد المسرح العربي والافريقي بإصدار نشرة أو مجلة تتولى التعريف بالمسرح العربي، وتتولى نشر الكتابات العربية إبداعاً وتنظيراً...» (13).

إن هذه التوصيات بالتأكيد على جانب كبير من الأهمية، وتشكل في حال تنفيذها دفعا كبيرا لتطوير وتأصيل وجماهيرية المسرح العربي الذي هو أهم الوسائل الثقافية في عملية صياغة وتنفيذ المشروع الحضاري العربي المطلوب.

مضاعفة الميزانيات المرصودة للنشاط المسرحي باعتبار المسرح فنا جماهيريا من أهم وسائل التنمية الثقافية.

2. دعم الدولة للفرق الحرة، سواء من خلال دعم ميزانياتها أو تقديم أعمال مشتركة بين مسارح الدولة وهذه الفرق.

3. التأكيد على استقلالية الهياكل المسرحية بتغيير الممارسات البيروقراطية التي تحاصر المسرح وذلك بإطلاق يد المسرحيين في الأسلوب الإداري والتنفيذي المناسب لانجاز الأعمال المسرحية وترويجها.

4. الاهتمام بنشر الظاهرة المسرحية بين الأجيال الناشئة عن طريق المسرح المدرسي والجامعي.

5. دعوة المسرحيين العرب والأفارقة إلى توسيع وتنويع فضاءاتهم ولقاءاتهم مع الجمهور وذلك عبر نقل عروضهم إلى المدارس وأماكن التجمعات الطلابية والعمالية ومناطق اللقائات العامة مثل الأماكن السياحية.

6. المطالبة باستكمال البنى التحتية المسرحية باعتبارها ركيزة أساسية للوجود المسرحي، وضرورة توفير قاعات العرض المسرحي المجهزة تجهيزا ملائما للانتاج المسرحي.

7. ضرورة التمسك بظاهرة المسرح الجوال وتشجيع الجماعات المسرحية كوسيلة هامة لتوزيع الابداعات المسرحية ونشرها بين الجمهور.

8. ضرورة الاهتمام باللغة العربية الفصحى كوسيلة لتوزيع النتاجات المسرحية بين الأقطار العربية.

9. دعوة المهرجانات المسرحية العربية والأفريقية إلى التخصص منعا لتنافسها في نفس التوجه وتشنت جهودها.

10. دعوة اتحاد الفنانين العرب إلى

- 1- عبدالرحمن حمادي - التجريبية وقضايا أخرى في المسرح العربي - البيان - العدد 320 - الكويت - 1997.
- 2- عبدالفتاح قلعه جي - عرس حلبي - سلسلة مسرحيات عربية - وزارة الثقافة - دمشق - 1984.
- 3- عبدالفتاح قلعه جي - المسرح العربي بين المفهوم الإغريقي والواقع التراثي - مجلة الكويت - العدد 71 - الكويت - 1988.
- 4- مختار الصحاح.
- 5- عبدالفتاح قلعه جي - المسرح العربي بين المفهوم الإغريقي والواقع التراثي - مصدر سابق، وقد ناقشنا صديقنا الأديب قلعه جي بذلك عبر بحثنا: جوانب من قضايا وإشكاليات المسرح العربي + المنشور في مجلة (الوحدة) العدد 94، 95 - الرباط - 1992.
- 6- عماد الدين عبدالرزاق عبدالهادي - الأشكال الشعبية في المسرح العربي قبل عام 1848 - مجلة الكويت - العدد 62 - الكويت - 1987.
- 7- نفس المصدر.
- 8- نفس المصدر.
- 9- عبدالإله عبدالقادر - تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة - اتحاد كتاب وأدباء الإمارات - الشارقة - 1988.
- 10- محمد مندور - المسرح الحديث - محاضرة القاها في دار الكتب الوطنية بحلب بتاريخ 27/2/1957 - محاضرات دار الكتب الوطنية - حلب - 1957.
- 11- د. مصطفى القباج - قضايا الإبداع المسرحي في الوطن العربي - نص ورقة العمل المقدمة للملتقى العربي الأول للإبداع الأدبي والفني - مجلة الوحدة - العدد 58، 59 - الرباط - 1989.
- 12- خليل خليل - النقد المسرحي بين التبعية والإبداع - صحيفة تشرين - دمشق - 1986/12/29.
- 13- ندوة التسويق والترويج المسرحي - مجلة الموقف العربي - العدد 399 ديسمبر - 1989.

لعل مصطلح «العبث» هو واحد من أكثر المصطلحات التي وصلتنا من الآداب الأجنبية والتي أسيء فهمها كما أسيئت من قبل ترجمتها.

والواقع، فإن مصطلح (العبث) الذي ظهر مباشرة في فترة الحرب العالمية الثانية يوازي تماما من حيث الدلالة ذلك المفهوم الذي نستعمله الآن كيفما اتفق وفي كل مناسبة، والذي نطلق عليه اعتباطا اسم (التجريب)، رغم التحفظ في مقارنة (نوعية) الانتاج الفكري والعملي لكل من المصطلحين، فالعبث في الثقافة الغربية هو نتاج (نوعي) مباشر لفعاليات فكرية وسياسية واقتصادية واجتماعية، وهو معادل موضوعي جديد لثقافة سلفية مغرقة في انغزالتها البيئية، أصبحت تجد نفسها في تقاطع طرق مسدودة فرضتها أولا التغيرات الجذرية في بنية المجتمع من جهة، وحاجة الآداب والفنون الملحة للبحث عن صيغ تعبير جديدة، مستفيدة من فلسفات وإيديولوجيات وافدة، أثبتت في بعض المواقف صحتها، أو بقيت في سكونيتها (الطوباوية) أحيانا أخرى.

ومن هنا، فالعبث إذا أردنا ترجمته حرفيا في الممارسة الفنية والأدبية، يصبح نوعا من «التجروء» في اختيار الموضوعات أيا كانت مجردا إياها من لبوس قدسيتها وقواعديتها النمطية وعالمها المسالم المبني على فكرة (الإنشائية التدريجية) في الآداب بشكل عام، والتي يقابلها في عالم المسرح مصطلح (مسرح الحوار)، ذلك الذي كان يعتمد لفترة زمنية طويلة على نصوص تفصيلية مهمتها أولا وأخيرا توزيع أدوار شخصيات واضحة المعالم سلفا ولها حيزها الراسخ في الواقع، وردود أفعالها لا تخرج في حال عن وصايا المنطق السائد.

آرتور آداموف

مسرح كوميديا العبث

صفوان صفر

http://Artaibeta.Sakhril.com

(آداموف) ومعاصريه من المجددين؟! هل هي النزعة في تجريب نسق آخر في الممارسة المسرحية؟!

إن ما يثبت (طليعية) (آداموف) تكمن في أن جمهور المسرح في عصره لم يكن مهيباً للتعامل مع هذه النوعية من الحداثة، إن كان في مسرح (آداموف) أو مسرح العبث بشكل عام، ولكن يذكر كيف تم استقبال مسرحية (بيكيت) (في انتظار غودو) في عروضها الأولى من قبل الجمهور، حيث بدا ساخطاً، شكاكاً، يراوده الشعور بالغباء والغبن....

إن نضج (آداموف) السياسي والفكري وتجربته المتفردة وخصوصيته الحياتية، مثله مثل باقي كتاب (العبث)، جعلته لا يضع مسألة ذوق الجمهور في الحسبان أو على الأقل في الأوليات، ليس فقط، بل إن آداموف لم يكن يلقي بالا حتى لرغبات مدرء المسارح الذين تجاوزهم آداموف بما يمتلك من ثقافة ورغبة في الوصول بالمسرح إلى عالم أشد اتساعاً.

طحيح أن (آداموف) كان قد تعامل في بعض الظروف مع المسرح من منطلق الالتزام السياسي والعقائدي باعتباره سليل النزعة (الفوضوية) بامتياز، ولكن التزامه لم يمنعه أن يعالج المواضيع السياسية - الوثائقية من منظار تأويله الفردي، ففي مسرحية (بيع 71)، نرى أن (آرتور آداموف) يجابه حادثة واقعية مؤرخة وهي (كومونة باريس).

ولكن هل يتعامل آداموف معها كدراما تاريخية؟ وهل يبقئها في محليتها البيئية؟! إذا كنا ننتظر من هذه المسرحية أن تبقى في صيغة حوارات حول مفهوم الثورة ومستقبل العالم فالإجابة: لا!....

إذ أن ما يريد أن يعلنه آداموف عبر هذا الحدث التاريخي، هو أن هؤلاء الذين

ورغم أن المسرح الحديث المرتبط بمفهوم العبث قد نشأ في فرنسا في فترة الخمسينيات على يد كل من (آداموف - بيكيت - يونيسكو)، إلا أن آداموف يتميز عن معاصريه بأنه قد فهم منذ البداية أن النص المسرحي قبل كل شيء آخر، هو قطعة أدبية عندها المقدرة على خلق قانونها الخاص وفلسفتها النموذجية التي لا تخضع لأي معيار سلفي موضوع.

وبناء عليه، فإن هذا النص مطالب ليس فقط بابتكار مواضيع جديدة للخشبة، بل بخلق الشخصية المسرحية أيضاً، ومن العدم، بمعنى، الابتعاد في رسم الشخصية في خطوط (الكليشية) والمألوف والمتوارث.

ومن ثم، التدخل بشكل فعال في صياغة التعليمات الإخراجية (الإخراج النصي) تلك التي سوف تقزم إلى حد كبير من حرية المخرج المسرحي، ضاربة بعرض الحائط بتأويلاته الشخصية للنص، وبزغاته (التجريبية) التي غالباً ما أساءت للعمل المسرحي ككل.

لقد كان المسرح الذي سبق «آداموف» كما يسميه النقاد مسرحاً بورجوازياً، (تقنياً)، يجتر نصوصه ومواضيعه وشخصياته، ولم يكن يسمح لروح المغامرة ولو على سبيل الشكل بالاقتراب من أسواره.

يقول آداموف في كتاب مذكراته (الرجل الطفل)، «لقد كنا نحن الثلاثة من أصل أجنبي - يقصد بيكيت ويونيسكو - وقمنا بزلزلة أركان المسرح البورجوازي الذي كان يرقد بسلام».

ترى ما الذي جعل المسرح البورجوازي الفرنسي الكبير، ومن بعده العالمي، يتداعى بهذه السرعة!.

هل هي «فانتازيا» العبث في نصوص

إن الحدث الدرامي بالنسبة لي هو أهم كثيرا من درامية الحدث التاريخي!

كذلك، فإن (آداموف) يفرض بشكل قاطع مفهوم (محلّية الشخصية)، إلا أنه إمعانا في العبث، يجعلها تتحرك في بيئة شديدة التوثيق، حيث التباين في جغرافيتها وعدم انسجام ردود أفعالها مع محيطها تمثل المدخل الرئيسي إلى ملهاته.

ففي مسرحية (السيد المعتدل) والتي يعتبرها النقاد من أروع مسرحياته (التهريجية)، نلاحظ أيضا أن الأحداث لا تمت إلا بقدر ضئيل لتاريخية معينة، على غرار مسرحيات (أوبو) لألفريد جاري، رغم الشبه البعيد في رسمه شخصيات قريبة من الواقع من ناحية الشكل الخارجي، إلا أنها على خلاف واقعيّتها، تفكر بطرائق متباينة مؤدية في نهاية المطاف الدور الدرامي المطلوب منها.

فالفكرة الغربية التي يريد أن يوصلها (آداموف) هي، أن الاعتدال خلافا للمنطق السائد يؤدي إلى كوارث حقيقية، ربما كان هذا الأمر تخليدا في هذه المسرحية محاكاة مباشرة لراديكاليته (الفوضوية) شديدة الوضوح والتي تنحو إلى تعقيم الجوانب الواقعية في كل الشخصيات إلى حد بعيد، وتناول اللغة بقوالب بالغة التكثيف، حيث النص المسرحي يعتبر بحق قطعة أدبية رائعة في فن الكتابة.

يقول آداموف عن هذه المسرحية: (السيد المعتدل هي مسرحية تهريجية، لقد أردتها كذلك، إذن، فعليكم ألا تصابوا بالدهشة فيما إذا ارتفعت الستارة أو اسدلت دون توقف، أو فيما إذا كانت بعض اللوحات لا تساعد على تطور الفعل المسرحي، أو كانت في بعض الأحيان قصيرة جدا، كل هذا تم بشكل اختياري).

ضحوا من الأطفال والرجال والنساء، في سبيل الحرية، ليسوا أبطلا، بل ممثلين بلا ملامح في تلك «الدراما» التي لم تأخذ مكانها الحقيقي في تاريخ فرنسا، الرسمي على الأقل.

ولكن الإجابة سوف تكون (نعم) فيما لو كان الموضوع الحقيقي لهذه المسألة التاريخية هو تطور الوعي الفردي تبعا لتلاحق الأحداث.

هنا، يتضح المثال المتعلق بمفهوم العبث بشكل أكبر عند آداموف، فإذا كان هنالك (عبث) بالمعنى المتداول في مسرحه، فإنه عبث مقصود بالوثائق التي استحوذت على صفة «الرسمية» و «المؤسسية» والتي يرفضها آداموف كليا، ولكن ليست بشكل مجاني، وإنما استنادا إلى عملية استقراء جدية لدور الأدب وضمن فهم جديد متطور لحركة التاريخ. إن «آداموف» لا يتكئ على التاريخ «المدرسي» لممارسة فعل التوثيق الفني، ولا يتناساه لكي تحل أفكاره «الفوضوية» مكانه، ولكنه يجرده من حصانته وشرعيته وبيئته حتى، لكي يذنيه في بوتقة الابداع في صيغته (الانطباعية)، إذ أن ما يهم آداموف ليس إعادة قص التاريخ قدر اتخاذ موقف ما منه، يقول (آرثور آداموف) عن هذه المسرحية:

(ماذا فكرت بكتابة عمل عن «الكومونة»؟ ... ربما بسبب أنني لم أرد كما فعل التاريخ الرسمي من قبل، أن أطلب من الشخصيات البورجوازية الحديث عن تلك الحادثة، ورغبتني في أن أنقل انطباعات أناس مجهولين، يحملون بطولاتهم وتعيبهم وتضحياتهم ونذالاتهم حتى.

ولكن الشيء الأهم، هو رغبتني في رسم شخصيات درامية مهمة بصورة غير مكتملة، أي، بشكل يحتمل التأويل الفني والسياسي والتاريخي.

إن أهمية مسرح «آداموف» تنبع أولاً من أسلوبية أدبية مرموقة، ومن فهم متجدد لعالم المسرح، ومن «عبثية» على كافة الصعد لم تغلق على ذاتها باب التأويل، يقول الناقد الفرنسي (جان - جاك ليران) حول مسرح «آداموف»: «إن التساؤلات التي يطرحها آداموف في أعماله تبقى دون أجوبة، كما لو أن كل شخصية لا تنصت إلا لذاتها، إنها صدى عبث الكلمات والوحدة والعجز والضياع».

هذا هو عالم «آرتور آداموف» الكاتب الذي اعتبر منذ مسرحياته الأولى مُنظراً لدراما الحداثة، والتي سميت فيما بعد تجاوزاً بمسرح «اللامعقول»!!

الهوامش:

آرتور آداموف، كاتب مسرحي فرنسي من أصل روسي، ولد عام 1908 في «كيسلو فوتسك» من عائلة روسية نبيلة، هاجر مع عائلته إلى باريس قبل اندلاع الثورة البلشفية بقليل، عايش السوراليين، واعتنق سياسياً المذهب «الفوضوي»، يعد واحداً من أهم كتاب المسرح الفرنسي، من أعماله: (مسرحية الغزو - ربيع 71 - لعبة كرة الطاولة - باولو باولي...).

وكتاب مذكراته (الرجل والطفل) يعتبر بمثابة المفتاح الرئيسي للدخول إلى عالمه الشخصي والأدبي.

المراجع:

(آداموف... «الرجل والطفل» منشورات غاليمار 1968).

(الرجل المعتدل)، (ربيع 71)، غاليمار 1968 المجلد الرابع.

جريدة اللوموند - 21 مارس 1988.

إن «آداموف» يخلق شخصيات حميمة الصلة بالعالم المحيط، ذلك الذي يستعصي على التكهّن، شخصيات ذات هموم بسيطة جداً، ولكنه شيئاً فشيئاً ... يحملها مسؤوليات أكبر من استعداداتها الطبيعية، ويسلحها بلغة تعجز هي ذاتها عن إدراك بيانها وتأويلها.

كذلك ... فإن مدرسة العبث لديه تدفعه في أحيان كثيرة للالتكاء على مدرستين مهمتين في الفن المسرحي الحديث، الرمزية والتعبيرية.

ففي مسرحية «خارج الحدود» على سبيل المثال التي أراد فيها «آداموف» أن يتحدث عن حرب فيتنام، نراه يتحدث عن «الأنجلنسيا» الثقافية، والكحولية والمخدرات والطبقات الهامشية التي تحس بقربها وانتمائها إلى عالم المثقفين أكثر مما تشعر به تجاه أشباهها في المجتمع الذي تعيش فيه.

إن «آداموف» يكره أكثر ما يكره مسألة (الروائية) في المسرح، ومسألة الاعتماد على فكرة مبرهنة سلفاً، فالمسرح لديه على صعيد الكتابة كأسلوب، والشخصية المسرحية كانتقاء، والفكرة كالتزام «أيديولوجي» وهذا، بالإضافة إلى تدخله المباشر في الصياغات الإخراجية وهيكله الجو «السينوغرافي» وبنائية الديكور.

إن النص المسرحي عند «آداموف» يشكل عالماً شديداً الإحكام - لا يمكن التعامل معه إن كان على صعيد الإخراج أو كنص للقراءة إلا من خلال مفهوم آداموف نفسه للمسرح والفكر، وربما من هذه الزاوية تحديداً كان الإقلال من تقديم عروضه على خشبات العالم حتى الآن، رغم أن النقاد يرون أن السنوات القادمة سوف تكون سنوات (آداموف) بعد أن ظلت فترة طويلة مطبوعة بصيغة مسرح (بيكيت ويونيسكو).

يأتي كتاب «برتولت
بريشت» (١) للفرنسي
جاك دي سوشيه
تتويجا لعشرة كتب
صدرت عن هذا
المسرحي العظيم باللغة
العربية بدءاً من عام
١٩٧٣ إلى اليوم (٢).
منها لرونالد غراي
وفالتر بنيامين
وفريدريك أوين وعبد
الغفار مكاوي وعدنان
رشيد... عدا عن
مسرحياته التي ترجمت
جميعها إلى العربية..
وهو يأتي كما يقول
المؤلف بهدف اكتشاف
المعنى الراهن لعمل
بريشت، الذي أحدث
ثورة في تاريخ المسرح،
وهذه القضية، أي
«المعنى الراهن» كانت
المنظور الذي عمل وفقه
بريشت تأليفا وإخراجا
في نهاية حياته ضمن
فرقة «البرليز
انسامبل».

مسرح برتولت بريشت ومعناه الراهن



ناصر ونوس

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

إن مسرح بريشت هو
«مسرح العصر العلمي» كما
يسميه المؤلف حيث كان

على نفسه، أن يحرضه. والمطلوب تجاوز مسائل الشكل وخلق وظيفة جديدة للمسرح، وظيفة اجتماعية، وقول الحقيقة يتطلب الشجاعة والتي قد تقود إلى السجن أحيانا، وبريشت كتب عن «الصعوبات الخمس ليقول الحقيقة»، وعن الصعوبة الخامسة يقول: «إن ما يلزم هو قدر كاف من الحيلة يضمن انتشارا واسعا للحقيقة. وقد استخدمت الحيلة في جميع الأزمنة لنشر الحقيقة حين تكون الحقيقة مخنوقة ومكتومة. يكفي أحيانا أن تغير بضع كلمات، إن الكثير من النقل، من تغيير الأماكن، والأسماء، والأسلوب، والأساطير الجديدة، تساعد على قول الحقيقة الخصبه دون أن توظف انتباه الشرطة أو الحكومة. والجوهري هو أن نعلم منها يفتش في جميع الأشياء وفي جميع الظواهر، عن الجانب الذي يمكن تغييره». لقد أوجد بريشت ما يسمى بـ«المسرح الملحمي» ووضعه كتنقيض لتقاليد المسرح الدرامي، وهذا التناقض يطال محتوى العمل وبنيتة والأثر الذي ينبغي أن يحدثه المشاهد.

إن الواقع المعروض على خشبة المسرح يجب أن يبدو واقعا غريبا مدهشا «بعيدا» عنا. ولذلك سيجري بريشت في «أمثلة». إن الوظيفة الاجتماعية للمسرح هي، الوظيفة النقدية، والمهم هو أن نمتع المشاهد، أن نريه حياته لكن كأنها «بعيدة» عنه على المسرح أن لا يعتمد إلى الوعظ، وليست مهمته أن يعلم السياسة وإنما أن يحس بها، ينبغي على المسرح أن يمتع الإنسان وهو يخاطب حواسه وعقله. لا يوجد بين شخصيات مسرح بريشت، الذي هو مسرح سياسي على نحو رفيع، نقاش سياسي. إن هذه الشخصيات لا تطرح مشكلات اجتماعية، إنها تعيشها.

بريشت عدوا لكل ما هو معتم ورومانسي وغير عقلائي، وهذا ما انعكس في عروض مسرحياته حيث الإضاءة متجانسة وقوية وترمز لقوى العقل المنيرة، بدلا من الأضواء المتباينة والخافتة في المذهب التعبيري الألماني. لقد كان ينجذب البحث عن العظمة وعما هو سحري واحتفالي، أما الأداء فهو مألوف وتلقائي ومتنوع قدر المستطاع. ومع بريشت أصبح الشعب هو موضوع الدراما بدلا من الملوك والعظماء، وعندما يدخل هؤلاء عمل بريشت فإنهم يقدمون تبعا للشعب لا من أجلهم أنفسهم: لم تعد هناك دراما بل حكاية، أسطورة تروي الصعوبات الاجتماعية اليومية التي يعيشها الإنسان بصفته إنسانا. وبريشت ليس عنده ذلك الخيار الشكسبيري المطلق: «أكون أو لا أكون». إن لنا ما يكفي من المعاناة مع الحياة مما يشغلنا عن الاكتراث بالقلق الميتافيزيقي. إن ما يظهره بريشت ليس العالم الأبدى للأهواء الإنسانية وإنما عالم طابعه الجوهري متحول أو قيد التحول (مسرحية رجل برجل). وأبطال بريشت ليسوا وحدهم يتغيرون بل إن العالم المحيط بهم يتغير أيضا. وهذا هو درس العصر العلمي: كل شيء يتغير لكن بحسب قوانين متى عرفت أتاحت للإنسان السيطرة على العالم. إن للمسرح وظيفة أخلاقية، والكاتب الذي اكتشف في آن واحد بؤس العالم الاجتماعي وأن هذا العالم قابل للتحويل لا يجوز له أن يكتب أي شيء كان ولا كيفما كان، ولا من أجل أي كان، إنه يشعر بنفسه مسؤولا عن المجتمع، مسؤولا عن العدالة وعن الحقيقة. ويغود هدف الكاتب لا أن يسحر أو ينوّم الجمهور بمفاتيح الأسلوب والابتكار، بل على العكس، أن يوقظه، وأن يجعله ينفث على أسئلة لم يكن يطرحها

أعاصير القلب أو تعليقاته، لكنها في شعور جنون هادىء، مصنوع من اللطف والرقّة والعطاء، شعور قوي قريب من الصداقة، مشرّب بالطيبة. والحب الأمومي يحتل مركزاً مرموقاً في أعماله، لقد تعددت أوجه الأم: «الأم شجاعة» و«الأم بيلاجيا فلاسوفا» و«الأم غروشكا» في دائرة الطباشير القوقازية.

إن الجوهري لدى بريشت هو حكاية قصة والتي هي لب العمل الدرامي أو روحه كما كان يقول أرسطو، والمسرح يروي ويشرح حكاية. والحكاية تدعمها الموسيقى والأناشيد والأغاني التي تساهم في تحقيق شعرية وتغريب العمل، إن الموسيقى في عروض بريشت تؤثر في القلب وتوقظ العقل.

لقد أخرج بريشت أبرز مسرحياته في مرحلة ما بين الحربين العالميتين، وكان مهماً بالنسبة له اقتراح «نموذج» يحدد «الإيماءة الأساسية في المسرحية» والتي هي «إيماءة اجتماعية» مثال على ذلك ما قامت به «هيلينا فايغل» في «الأم الشجاعة» فالأم شجاعة تعطي الفلاحين مالا لكي يدفنوا ابنها، وفي العرض نجد هيلينا فايغل تعد المال وتعيد قطعة منه إلى محفظتها ثم تعطيها للفلاحين، هذه «الإيماءة الاجتماعية» توضح حب هذه الشخصية للمال وبالتالي خلفيتها الاجتماعية. وبالنسبة للممثل المحمي فإن على الممثل أن يظل على «مسافة من شخصيته، وهذا ما يفسر دور الفكاهة في الأداء. لا ينبغي للممثل أن يرتعد. ينبغي أن يظل أبداً مالكا لنفسه، ألا يتقمص الشخصية، ألا يتوحد بها، وأن يكتفي بإظهارها للمشاهد محافظاً على نظرته الناقدة لأدائه نفسه. وعلى الممثل أن يحدث أثراً من الدهشة والتباعد، أي بلغة

تتعدد الموضوعات في مسرح بريشت، ولعل موضوع «الدولة» هي الموضوعة المركزية في مسرحياته، فالدولة تظهر هنا عكس ما تدعيه: إنها المدافعة عن النظام القائم، لا عن العدل والحياد، وفي كل إضراب ترسل الدولة شرطتها وجنودها ليطلقوا النار على الشعب، هذا نجده في مسرحيات: «الأم» و«إنسان سي تسوان الطيب» و«جان دارك قديسة المسلخ». إن الدولة ومثل كل شيء عالم من الناس يقاتلون بجنون للحفاظ على امتيازاتهم الباهظة. والموضوعة الثانية هي موضوعة المحاكمة، وهي دائمة في أعماله؛ فهناك ثلاثة أشكال للمحاكم في أعماله:

أولاً: تعرية المحاكم البرجوازية لمشاركتها في الصراع الدائر، نجد هذا في «الأم» و«غالييه».

ثانياً: محاكم من ابتكار الخيال، تهزأ من العدالة الرسمية ولكنها تشبهها في نهاية الأمر مثل محاكمة غالي غاي في «رجل برجل»، ومحاكمة «لوكلوس» في الجحيم، ومحاكمة «ماهاجوني» والقاضي أزدك في «دائرة الطباشير القوقازية».

ثالثاً: المحاكم البروليتارية الصارمة، ونجدها في المسرحيات التعليمية الأولى. الموضوعة الثالثة هي العشق الحسي، والذي هو نقيض للحب، إنه طعم، وهو جوهري في مجتمع منط وقائم على التملك «هذا العشق المتكتم، وإن كان لاهباً، نجده لدى جميع البغايا اللواتي ملأ بهن بريشت مسرحه» إنه رمز استلاب الإنسان، تحوله إلى شيء، إلى سلعة. وإلى جانب العشق هناك موضوعة الحب، إن بريشت ينبذ الغنائية وتعقيدات الحب ومآسي القلب والحواس، ويرى فيه كذبا وخداعاً يصرفنا عن مشكلات زمننا. وحقيقة الحب لدى بريشت ليست في

الاشتراكية حيث البطل الإيجابي الذي ينتصر على القدر. والواقع المنعكس على نحو ميكانيكي. إن ماركسية بريشت ساعدته على الإحساس بتناقضات العالم. لكن ينبغي اكتشاف الماركسية من جديد في الواقع الأكثر ابتذالا ليعاد بناؤه حيا على المسرح. لذلك فعلى الشاعر الماركسي أن يتعلم، بعد أن علم، أن يتلقى دروسا من الناس والتجربة. ينبغي للشاعر إذن أن يدخل مدرسة الشارع، وهناك سيتعلم أعظم كلمة. وعلى ضوء فلسفته سيكتشف ينابيع للشعر جديدة، لم يرتدها أحد من قبل.

إن بريشت إذ يعثر على ينبوع عمله في الحياة الشعبية، في روح هذه الحياة أكثر مما هو حرفيتها الحكائية، فإنما يعثر على الشباب والبساطة والعظمة والأمل، بعد أن غاب كل ذلك عن المسرح من أزمان. وهو في الوقت نفسه لا يستمد شعره من مصادر اللغة الرنانة والمتناغمة وحدها لكنه يستقيها أيضا من شعر الرقص والحركة والغناء والموسيقا والتصوير والضوء والأشياء والمواقف. شعره هو شعر العالم، عالمنا نحن، وهو يرينا هذا العالم على أنه قابل للتغيير جوهريا، لأن ذلك هو ثمرة تجربته الإنسانية والفنية. لقد أعاد بريشت إلى المسرح نسغ الحياة، حرية المسرح وحرية الحياة. ومع بريشت نهتدي عبر الفن إلى فردوس الحياة.

هوامش

- 1- برتولت بريشت / جاك دي سوشيه، ترجمة صباح الجهم.. دمشق: وزارة الثقافة. 133، ص 24، سم.
- 2- راجع كتابنا: المراجع المسرحية العربية والمعرية، ببوغرافيا وشروحات.. دمشق: دار جفرا، 1992. ص ص 175 - 178

بريشت «أثر التفريب» والذي يعني ببساطة إظهار الأشياء والوقائع المألوفة بطريقة جديدة غير مألوفة وصادقة بحيث يتم الحكم عليها بمنظور جديد. «تلك هي وظيفة الفن: التجميل من غير شك، لكن في الوقت نفسه الكشف، اكتشاف أشياء نسير بجانبها أبدا ونظن أننا نعرفها، أشياء لم نكن نوليها أية أهمية، وذلك بالضبط لأنها مسلم بها، أو لأنها تتكرر بلا انقطاع» (ص 63). إن بريشت يجد مرجعيته في هذا النوع من التمثيل في المسرح الصيني. أما الديكور فعليه أن يكون «مجبولا بالإنسانية» يتسم الفضاء والحرية، وخشبة المسرح توشك أن تبدو فارغة. وفي عرض دائرة الطباشير كان واقعا لكنه مجزأ وتلميحي باهت الألوان مع أقصى درجة من اللطافة والخفة. والخلفية يمكن أن تكون قماشة بيضاء مرسوم عليها على نحو تلميحي صخور أو غابة أو حديقة... إن الجوقة التي كانت أحد عناصر العرض المسرحي عند الأفريق والرومان عادت لتظهر في مسرح بريشت إلى جانب الغناء والموسيقا، إنها هنا عنصر مستقل ومكون للمسرحية، تجلس في المقدمة وتقول ما يفكر فيه الناس كما عند اسخيلوس. وعن علاقة بريشت بستانيسلافسكي فإن بريشت كان يحب بستانيسلافسكي الإنسان الذي كان يرفض مقولة «الفن للفن» والذي كان واعيا لأهمية المسرح الاجتماعية. لكن جمالية بريشت تتعارض بعمق مع جمالية ستانيسلافسكي التي كانت موجهة كليا نحو «بعث الحياة» على المسرح، نحو تقمص الدور وإشراك المشاهد فيما يعرض عليه. ومن ناحية أخرى كان بريشت يرفض مقولات الواقعية

كل أمام الآخر

د. عصام عبد العزيز
المعهد العالي للفنون المسرحية / الكويت

شخصيات المسرحية:

عامل الفندق

شاب مثقف

رجل عجوز

المكان:

غرفة في فندق من الدرجة الثالثة.

إهداء

إلى أستاذي العزيز الدكتور /
محمد القصاص

إليك...
حبا وتقديرا...
وإلى الملتقى...

د. عصام عبد العزيز

١.

ARCHIVE

(المسرح منالم... شاب جالس على
كرسي مطرق الرأس ويسلط عليه بقعة
ضوئية... ينظر إلى ساعته. يقف، يقترب
من الجمهور...

عامل الفندق: سيداتي سادتي مساء
الخير. الساعة الآن التاسعة وأعرف أنها
موعدكم لمشاهدة المسرحية التي من أجلها
جئتم إلى المسرح وكلفتم أنفسكم مشقة
المجيء إلينا والسهر معنا ولذلك...
سنحاول أن نقدم إليكم عملا ربما كان ذا
قيمة.. شيئا قد يختلف عما قد رأيتموه من
قبل... ولكن ذلك سيتوقف عليكم لأنني
أعرف أنكم تحبون أو ربما تعودتم على أن
تكون المسرحيات مليئة بالديكورات
الفخمة والمناظر المختلفة المتغيرة دائما
والملابس الرائعة الموشاة بالذهب والفضة.
مع أنكم تعلمون أن هذا ليس ذهبا أو فضة

- المهم هو المظاهر .. أليس كذلك؟ وبما أن مسرحيتنا لا تخلو من كل هذه المظاهر فأنا لست واثقا من إعجابكم بالمسرحية ولهذا راعينا أن نكون صادقين معكم من البداية.
هذا من جانبنا.

أما ما أطلبه منكم الآن هو الصمت والاستماع وأن تحاولوا بقدر المستطاع أن تشاركونا في التجربة وأن تنسوا السجاير والكلام الجانبي والأشياء التي ليست لها قيمة كبيرة في حياتنا بل هي للأسف عادة أكثر من أي شيء آخر تماما مثل المظاهر.

اسمي .. لا يهم فهو ليس جميلا على كل حال أو لأنني لن أسألكم عن أسمائكم لأنني لو فعلت ذلك وأنتم بهذا العدد سوف يضيع وقت المسرحية وأنا ما أزال - أتعرف على أسمائكم الموقرة فلنترك موضوع الأسماء جانبا. أشتغل منذ سنتين في فندق صغير بحي متواضع ونزلاؤه أناس بسطاء أو فقراء بمعنى أصح، لذلك تجدون أن هذا الفندق مزيج بالزبائن وخصوصا في الأعياد والمواسم فكنت أجد ذلك الرجل الذي كان يأتي من أقاصي الريف ليحضر مشترياته ويبيت ليلة واحدة ويرحل. وهذه أسرة صغيرة جاءت لتمضي أسبوعا في المدينة وترحل ... ذلك هو الحال في الفندق.

صاحب هذا الفندق رجل قصير جدا بدين جدا نحيل جدا لا يهمه شيء سوى المال شأن كل الناس.

كنت أحب التودد إلى زبائن الفندق حتى أصبحت صديقا لهم وقريبا من قلوبهم وكنت أرفض أن أقبل منهم نقودا لا لأنني متعجرف أو غني .. لا .. بل لأنهم لا يملكون ما يدفعونه لي وكنت في بعض الأحيان أضطر إلى إقراضهم ما معي. على أنني لست طيبا كما أبدو لكم.

كانت وظيفتي تحتّم عليّ الاختلاط بالزبائن ومراعاة خدماتهم حتى عرفتهم جميعا ولكنني لاحظت أن هناك اثنين من النزلاء يختلفان عن الآخرين اختلافا شديدا بل يختلفان عن بقية الناس الذين قابلتهم في حياتي. كنت أحس بشيء غريب يدفعني نحوهما ومن هنا ثار فضولي، كنت دائم التفكير وذات يوم سألت صاحب الفندق عنهما فأخبرني أنهما كانا ينزلان الفندق قبل أن أجيء للعمل فيه وأنهما قلما يتكلمان معه أو مع غيره وهما قليلا الخروج أيضا.

كنت كثيرا ما أجلس وأتخيل بفكري ماذا يفعلان؟ كل في غرفته وحيدا ... فيم يفكران ألا يسأمان الوحدة؟ ... أشياء كثيرة كانت تخطر على بالي. كانت الغرفة الأولى يشغلها طالب في الجامعة يدرس الفلسفة ويحاول أن يؤلف كتابا عن الحضارة في القرن العشرين، والغرفة الثانية يشغلها عجوز سكير يثير الاشمئزاز لأول وهلة لا يكف عن الغناء والتحدث عن أحلامه ومشاريعه ... كل يتحدث بكلام غير مفهوم ... لا أعرف.

ذات يوم حدث أن تقابلنا نحن الثلاثة في غرفة واحدة وجها لوجه - كان القدر يريد ذلك، عشت يوما معهما كل أمام الآخر. عريان مجردا من كل شيء ما عدا حقيقته، فسمعت وتعلمت وفكرت ... فكرت في كل

شيء ... في كل شيء ..
(إظلام تام)

(المنظر شاب جالس على كرسي يوضع رجليه على منضدة ويقرأ في كتاب وعلى وجهه ابتسامة، يضحك .. مائدة عليها كتب كثيرة ...)
«خطب على الباب ويدخل عامل الفندق».
عامل الفندق: مساء الخير يا سيدي.

الشاي الذي طلبته.

الشاب: شكرا... ضعه عندك. (يضحك)
عامل الفندق: يبدو لي أنك على ما يرام اليوم..

الشاب: اليوم وبالأمس كيف كنت؟
عامل الفندق: حزين إلى حد ما يا سيدي.

الشاب: شأن كل يوم. أليس كذلك؟
عامل الفندق: لا أقصد يا سيدي بل...
الشاب: لا يهم.. اجلس. كيف حالك؟
عامل الفندق: كحال الدنيا يا سيدي بخير.

الشاب: إذن أنتما دائماً متفقان. ليتني كنت معكما.

عامل الفندق: يمكنك يا سيدي.
الشاب: (يضحك) حقا.. كيف؟
عامل الفندق: بأن تترك كتبك جانبا وتكف عن القراءة.

الشاب: (يضحك) تقصد أن الكتب هي التي تجعلني حزينا.
عامل الفندق: ربما.
الشاب: ولم تظن هذا؟
عامل الفندق: لا أعرف.

الشاب: هل تعرف ما تقوله هذه الكتب؟
عامل الفندق: لا (يبتسم).
الشاب: هذا خير لك.. إنني أحسبك على مرحك.

عامل الفندق: ولكن المرح ليس كل شيء ولا يدل على شيء... أذكر أنه عندما ماتت أمي أخذ أبي يضحك طوال الليل.
الشاب: (يتنهد) إنني أحب أن أحادثك... فيك بعض الذكاء لا يوجد عند الآخرين ولولا هذا لما تحدثت إليك قط... كل الذين تحدثت معهم أغبياء.

عامل الفندق: شكرا يا سيدي.. أريد أن أعرف ما تقوله هذه الكتب.

الشاب: حقا تريد؟
عامل الفندق: نعم بي شغف كبير نحو

معرفة ما تقرأ. أريد أن أعرف ما تقوله الكتب. كثيرا ما فكرت فيك قلت لم يقرأ؟ لم يقضي ساعاته أمام الكتب؟ وعندما أخبرتني أنك حاصل على شهادة جامعية وأنت رفضت أعمالا كثيرة زادت حيرتي أكثر - فمعدرة يا سيدي - كنت أراقبك وأنت منكب على المائدة ساهر طوال الليل تكتب تارة وتثور وتمزق ما تكتبه تارة أخرى... من هنا ثار فضولي نحو القراءة وسألتك أن تعطيني كتابا أقرأه فأعطيتني كتابا عن الفلسفة لم أفهم منه شيئا سوى بضع كلمات علقت في ذهني مثل الحرية.. والقلق.. والوجود.. لم أفهم.. والآن أريد أن تشرح لي ما تقوله الكتب عسى أن أفهم.

الشاب: (يضحك) ولكنك تقول إن الكتب هي التي تجعلني حزينا.

عامل الفندق: يا سيدي لقد ضحكت بما فيه الكفاية فلا يهمني ما يحدث بعد ذلك.
الشاب: (يضحك) حسن. اقرأ وسأشرح لك كل شيء.
(يتناول كتابا ثم يفتحه ويحدد الصفحة ويعطيه له)

اقرأ هنا... من هنا....
عامل الفندق: (بفرح شديد) اقرأ يا سيدي...

الشاب: نعم اقرأ.
عامل الفندق: (يقرأ) «إن الإنسان أعظم وأقوى مخلوق في هذه الحياة وأخطاؤه لا تذكر بجانب أخطاء الطبيعة...»

الشاب: لم تحملق في هكذا؟... استمر بالقراءة...

عامل الفندق: إننا عظماء يا سيدي.

الشاب: نعم.
عامل الفندق: إننا أقوياء (يتحسس عضلاته) أقوياء.

الشاب: نعم.

عامل الفندق: (ببلاهة) لكنني أنكر أنهم ضربوني ذات مساء عندما منعهم من معاكسة فتاة.
الشاب: (يضحك بصوت مرتفع) آه. من هم.

عامل الفندق: ثلاثة رجال لا أعرفهم... (يضحك).

حقا لقد فكرت في أشياء كثيرة اخترعها الإنسان وأثبت بها عظمته. كل ما حولي عظيم.. الإذاعة مثلا.. الراديو.. كلما أمسكته في يدي وفكرت فيه دهشت لذلك. إن هذا ليس بالشيء الهين يا سيدي.. كذلك.. كذلك كل شيء... القطارات... الطائرات.. الأقمار الصناعية.. من كان يظن أننا سنصل إلى القمر ونتنقل في الفضاء كيفما نشاء.. وغدا.. غدا ما سيحدث.. أنا لا أهتم إطلاقا بأن يقال إن مخترعي هذه الأشياء من الروس أو الأميركيين.. من الشرق أم الغرب.. بيض أم سود.. كل ما يهمني أنهم بشر مثلنا وهذا ما يجعلني فخورا بأنني إنسان. (صمت).

الشاب: نعم. هذا كل شيء. كل شيء. فالتقدم الصناعي والتقدم العلمي.. التقدم الحضاري الرهيب.. الاكتشافات.. الاختراعات الحديثة المدمرة.. السرعة المجنونة التي يعيش فيها العالم في هذا العصر.. عصر الصواريخ والأقمار والذرة.. هذا هو برهانهم على أن

الإنسان قوي وعظيم... عرفوا ذلك وآمنوا به.. عرفوا قدرتهم على استخدام ما اخترعوه.. احتفلوا بذلك في كرنفال عالمي أسموه الحرب العالمية وزعوا فيه بطاقاتهم على الكل.. كانت الدعوة عامة.. مفتوحة... أجبروا الكل على أن يشاركوهم في الاحتفال.. ونجحوا... نجحوا حتى سكروا.. عبدوا الاحتفال والنجاح. أقاموا مهرجانا ثانيا ما زالت

شموعه مضيئة في هيروشيما. وغدا سيرى العالم احتفالا ثالثا سريعا لا احتفال بعده.. والكل يعرف ذلك.. ولهذا تراهم دائما يؤجلون الاحتفال.. أفهمت شيئا.. لا عليك.. حدثني عن الفندق.. حدثني عن الشارع.. عن أي شيء آخر.. (يأخذ الكتاب ويقفله).

عامل الفندق: حدثني أكثر عن الإنسان.
الشاب: (بسخرية).. إن الإنسان أعظم وأقوى مخلوق..

عامل الفندق: دعك من هذه الكتب.. حدثني عما تعرفه أنت.. أريد أفكارك أنت.. بسط لي الأمور يا سيدي.. أنا لا أفهم كل شيء.. أنا لا أفهم كل الأشياء لا أفهم سوى المظاهر. أريد أن أفهم ما خفي عني...

الشاب: كيف أشرح لك. إنني سعيد بالمخترعات فخور بذلك كما تقول.. ولكنني عندما أفكر أجد تناقضا غريبا يميزني.. عندما أسمع في هذا القرن أن إنسانا قتل أخاه من أجل بضعة قروش.. عندما أقرأ أن إنسانا اغتصب فتاة لم تبلغ العاشرة.. عندما أعلم أن هناك آلاف من البشر يموتون من الجوع والفقر والمرض بينما يحتفل العالم بعيد الميلاد.. كل هذا.. أجد نفسي عاجزا عن التفسير.. متشككا في كل شيء.. متشككا في قولهم إن الإنسان قوي وعظيم.. سجلات التاريخ حافلة بالحروب.. ولكن هل يمكنني أن أفعل شيئا؟ هل يمكن أن أجد حلا؟.. لم أعرف سوى عجزني.. هذا ما وصلت إليه حتى الآن...

عامل الفندق: لكن لم ذلك؟ لم لا يستغل الإنسان قوته وعظمته في توفير السعادة لغيره؟ لم لا يحب العالم الخير لنفسه؟
الشاب: «لأن قابيل قتل هابيل» (يضحك).. لا أعرف.
(الجرس يرن)

يبدو أن صاحب الفندق يطلبك.. اذهب
سنحدث فيما بعد.

عامل الفندق: حسنا يا سيدي وإن
كنت لا أريد أن أنصرف.. أسعدت مساء..
آه لقد نسيت الشاي لقد برد.. سأذهب
لإحضار غيره.

الشاب: لا يهم.. شكرا لا أريده الآن.
(العامل يأخذ الشاي وينصرف..
الشاب ينظر إلى كتبه ومخطوطاته.. ينظر
إلى الناس ويتكلم)

الشاب: ربما يعتقد أنني أكره البشر،
أحقد عليهم.. قد يقول إنني معقد شاذ أو..
مجنون ولكن الحقيقة لا بد أن تقال..
إنني أحب الناس. أحب الإنسان. أشفق
عليه أضحي بنفسه في سبيل سعادته.
أبحث له عن حياة أفضل.. ولكنه لا يريد
ذلك! لقد سبقني آلاف من الأنبياء
والفلاسفة ومع ذلك لا حل... لا جواب.. لا
نتيجة. عجز.. واحتكارات ورأس المال..
حروب ومرتزقة.. فقر ودعارة.. قلق
ومرض.. لا تغير لا تجديد... الحقيقة
خرساء... الكل نعم.. نعم (بهتف)
ويصفق) نعم.. نعم.... لا أحد يقول لا وإن
وجد فهو جبان أو مجنون أو ربما أعدموه
لإسكاته... كل ما أعرفه هو أن الإنسان قد
تلوث في عصرنا.

(صمت)

قد يقال الأمل.. هو الذي بقي لنا.. لكن
الأمل موجود منذ القدم.. كان موجودا
قبل الحرب العالمية الأولى والثانية، كان
الأمل موجودا أثناء صلب المسيح ولكنه لم
يحقق شيئا لم يحقق الأمل رسالته كما
يجب... أصبح الأمل والعدم شيئا واحدا
في هذا العصر... **(صمت)**

لا بد لنا أن نبحث عن شيء آخر غير
هذا الأمل (يجلس)
(خبط على الباب يدخل عامل الفندق
ويبدو عليه التردد)

عامل الفندق: سيدي آه... آه....

الشاب: أهنك شيء؟

عامل الفندق: سيدي لقد نسيت أن
أكلّمك في موضوع..

الشاب: موضوع الكتب.

عامل الفندق: لا يا سيدي.

الشاب: إذن دعه للغد فأنا مرهق..

عامل الفندق: أرجوك يا سيدي أن
تسمعه الآن.

الشاب: يبدو أنه موضوع خطير...

عامل الفندق: ليس كثيرا.

الشاب: حسن.. تكلم.

عامل الفندق: الرجل العجوز... قد
طرد.

الشاب: السكير القذر.

عامل الفندق: نعم سيدي.

الشاب: (صمت) كنت أشفق على هذا
الرجل وأرثي لحاله ومع ذلك لا أجرؤ على
أن أقابله أو أكلّمه... ولكن لماذا؟ فهو منذ أن
سكن هنا وهو يسكر دائما والكل يعرف
ذلك.

عامل الفندق: لم يطرد من أجل السكر
يا سيدي.

الشاب: فلم إذن طرد؟

عامل الفندق: لقد تم اليوم الثالث من
بداية هذا الشهر دون أن يدفع الإيجار
وبالطبع صعد إليه صاحب الفندق.. وأنت
تعرفه جيدا وطالبه بالمال فوعده العجوز
بأنه سوف يدفع غدا ولكنه لم يف بوعده.
تدخلت وأقنعت صاحب الفندق بأن يمهله
بضعة أيام وأخبرته إذا لم يدفع سأدفع
بدلا منه مرتبتي وأقسمت له على ذلك. وها
نحن في منتصف الشهر ولم يدفع. أمس
وجدته يحمل حقائبه وأخبرني بأنه سوف
يرحل من هنا ولن يعود أبدا لأنه لا يقبل
أن ينظر إليه أحد على

أنه عالة أو نصاب ثم نزل إلى صاحب
الفندق وأخذ يشتمه لأنه لا يراعي ظروفه.

وتعليقاته الفارغة.

عامل الفندق: إنه لا يهتم بهذه الأمور.

الشاب: إذا ما عسى أن تكون اهتماماته... أن يناقشني في نظريات الفلسفة.... أن يعلمني ما هي الحياة... أم سينصحنني بالسكر ويؤكد لي أهميته...

عامل الفندق: لا تعقد الأمور يا سيدي... يمكنك أن تجرب. فخذ لمدة أسبوع.

الشاب: في ثلاث المرات التي تكلمت فيها معه لم أطق أن أبقى معه أكثر من خمس دقائق والآن تطلب مني أن أبقى في غرفتي وجهاً لوجه...

عامل الفندق: وما الضرر من ذلك ما دام سيكون مطيعاً؟

الشاب: أنت لا تفهمني... إن هذا الرجل بمنظره الكئيب وملابسه القذرة ووجهه غير الحليق وأنفاسه التي تفوح منها رائحة الخمر وكلامه عن أحلامه وسخريته من كل شيء حتى نفسه.. كل هذا يثير في نفسي الاشمئزاز... أحس بالتعريف... تتناباني النوبة ويعاودني القلق... ولكنك لن تفهم.

عامل الفندق: أفهم ماذا يا سيدي.

الشاب: كيف أشرح لك... إنه متى سكر عربد وصرح عن أحلامه وأمانيه التي كانت تراوده في مطلع شبابه، تكلم عن كل ما يطمح أن يصير إليه. ذات مساء أخبرني أنه كان يود لو كان بحاراً يجوب البحار ويدور حول العالم بسفينته الخاصة وبجواره زوجته الجميلة وأن تكون له اكتشافات وتطلعات... كولو ميس القرن العشرين... في المرة الثانية قال إنه يحلم بأن يكون رجل أعمال ناجح له شركات ومكاتب.... ولكنك ترى أنه لم يظفر بشيء... لم يحقق شيئاً قط... لم يحقق أحلامه وأمانيه. كل ما حصل عليه وتبقى له... فقره... سكره... سفته

فما كان من صاحب الفندق إلا أن قذف به وبحقائبه في الشارع. لحقت به ولكنه لم ينبس بكلمة وسار في طريقه..

الشاب: والآن تريد مني أن أذهب وأبحث عنه في الطرقات حتى أعود به... أليس كذلك؟

عامل الفندق: عفواً يا سيدي فأنا لم انته بعد. ففي صباح اليوم كنت نازلاً من الدور العلوي وعلى السلالم وجدته في وجهي فكان يبحث عني وأخبرني أنه يريد التحدث معي. خشيت أن يراه صاحب الفندق. أخذته إلى حجرتي وهنا صرح لي بأنه لا يعرف أحداً، لا زوجة ولا أولاد ولا أقارب ورجاني أن أتوسط لدى صاحب الفندق أن يقبله مرة ثانية فلما أخبرته أن الغرفة قد سكنت بل زاد إيجارها أخذ يبكي كالأطفال ويندب حظه. أشفقت عليه ووعدته بأنني سوف أبحث عن أحد يقبله في الغرفة وقبل أن أنصرف طلب مني ألا أخبر أحداً بما دار بيننا في ذلك الموضوع. والآن يا سيدي كل ما أرجوه من كل قلبي أن تقبل أن يقاسمك هذا الرجل الغرفة.

الشاب: (ثائراً) هذا السكير معي هنا.... هل طلبت منك ذلك؟

عامل الفندق: لا يا سيدي.

الشاب: إن هذا الرجل تلزمه مصحة وليست غرفة.

عامل الفندق: ربما ولكن ليس أمامنا سوى ذلك.

الشاب: وهل أنا مجبر على قبوله.

عامل الفندق: إنه إنسان طيب.

الشاب: أعتقد أننا نحتمل أعباء الغير ومصائبهم من أجل طبيبتهم هل تعتقد إنه عندما يراني منكباً على القراءة والكتابة بينما هو يحتسي كؤوسه وفي قمة نشوته سيكون طيباً في هذه الحالة. لا شك أنه سيسخر مني ويرميني بنكاته

وشركاته تحولت إلى زجاجات خمر
فارغة أرجوك... دعني....

دعني الآن...

(صمت)

عامل الفندق: أنا لا أفهمك يا سيدي...
الشاب: بالطبع لا أنت ولا غيرك
يستطيع أن يفهمني.. أنا لا أفهم نفسي في
بعض الأحيان... لا أحد يفهم الآخر.. لا
أحد يهتم بالآخر.. لا أحد ينتمي إلى
الآخر.. لا أحد يجروء على أن يواجه
الآخر.. كل إنسان ونفسه ولذلك نحن
محكوم علينا بالانطواء..

عامل الفندق: وما ذنب العجوز في
ذلك؟

الشاب: ذنبه! ذنبه أنه لم يقدر أن
يحقق أمانيه.. ذنبه أنه لم ينل أحلامه
وتطلعاته.. ذنبه ذنبه.. كونه مرآتي يريني
نفسي فيها.. ذنبه أنني ألح فيه مستقبلي
وحياتي ولذلك.. أكره الأحلام.. أكره
المستقبل.. لكنك.. كيف ستفهمني!!.. كيف
أوضح لك ما أحسه وأشعر به.. ذنبه في
نفسي أنا فقط...

(خبط على الباب)

عامل الفندق: إنه هو..

الشاب: لا.. لا أستطيع...

عامل الفندق: أرجوك.. سيكون
مطيعا... لا يعرف غيرك.

الشاب: (يذهب إلى الباب).. لا تدعه
يدخل.. إنه اليأس.. إنه الجحيم.. إنه
الجلاد.. إنه السرطان الذي سيسري في
جسدي.. ليس الآن وقت الإعدام.. فربما
استطعت أن أجد حلا.. ربما استطعت أن
أحقق شيئا.. ما زال الطريق أمامي...
(يندفع نحو العامل ويشده من ذراعه)..
اذهب وقل له...

(يدخل العجوز)... (صمت تام)... رجل
عجوز في ثياب رثة وحذاء ملطخ بالطين..
يمشي حتى يصل إلى منتصف المسرح..

بينما ينظر إليه عامل الفندق في حين أن
الشاب قد أعطاه ظهره ولا يريد أن
يلتفت نحوه..).

العجوز: (للعامل).. كنت أبحث عنك.

أهذه هي الغرفة!...

عامل الفندق: نعم.

العجوز: وهل وافق السيد.

عامل الفندق: كل شيء على ما يرام.

العجوز: (بصوت عال).. يمكنه أن
يختار.

عامل الفندق: يختار ماذا؟

العجوز: أن يرفض أو يقبل.

الشاب: دخولك يا سيدي لم يعطني
الفرصة لأختار بل اخترتما أنتما.. فلا
يسعني إلا أن أوافق..

عامل الفندق: لحظة واحدة يا سيدي
سأذهب لإحضار الحقائق..

الشاب: (يصرخ) انتظر..

عامل الفندق: أهناك شيء يا سيدي..

الشاب: لا.. اذهب.

(يخرج العامل)

العجوز: سيدي عليّ أن أخبرك بما
حدث؟

الشاب: نعم.

العجوز: ماذا قال لك؟

الشاب: إنك تركت الفندق غاضبا
ورحلت.

العجوز: أهذا كل ما قال.

الشاب: نعم.

العجوز: هل أخبرك السبب؟

الشاب: لا..

(صمت)

العجوز: سيدي لقد تركت هذا الفندق
ورحلت وقررت ألا أعود إليه

أبدا لأنهم يعاملوننا معاملة الحيوانات
أو المساجين.. أو أنهم يتعمدون أن يثيروا
أعصابنا المرهفة... فكان في رحيلي
احتجاج تائر على هذه المعاملة.. وحفظا

لكرامتي.. وبالتالي حفظا لكرامة جميع
نزلاء الفندق بما فيهم أنت يا سيدي.
(أثناء ذلك يبتسم الشاب ولكنه يكتُم
ذلك)

ولولا أنهم بذلوا الكثير في إقناعي بالألا
أرحل... ولولا التوسلات التي صاحبتني
بها صاحب الفندق ودموعه التي أسالها
من أجلي عند رحيلي.. ما قبلت أن أعود..
ولكن كثرة الإلحاح هي التي أعادتني رغما
عني لأنني أعرف أنهم يتباركون لكوني
رجلا عجوزا. عدت بعد أن قررت ألا
أسكن غرفتي السابقة التي أشبه ما تكون
بحجرة السجن وأحضروني إلى هذه
الغرفة وأنت ترى أنها ضيقة نوعا ما وأنا
لم أعود أن يشاركني أحد في الغرفة
ولكن سأحاول احتمالك معي يا سيدي.
(يضحك الشاب بصوت مرتفع.. ولكنه
يداري ضحكته).

الشاب: شكرا لك على هذا يا سيدي..
العجوز: إن كرامة الإنسان فوق كل
شيء ومن أجل هذا لا بد أن نتعاون
لمحاربة صاحب الفندق الذي لا يعرف ما
هي حقوق الإنسان.

الشاب: (يضحك) حقوق الإنسان..
العجوز: نعم يا سيدي..
(يدخل العامل ومعه حقيبتان)
عامل الفندق: الحقائق... إنها ثقيلة
جدا...

العجوز: آه... شكرا لك... ضعها..
ضعها... أين يا سيدي تريدني أن أضع
حقائبي؟

الشاب: في أي مكان تشاء..
عامل الفندق: (يضع الحقائق بجوار
المكتبة.. هنا... سيكون سريرك..
الشاب: (للعجوز) يمكنك أن تنام في
السرير وسأنام أنا هنا.

العجوز: لا يا سيدي.. أنا لا أهتم
إطلاقا بالنوم... بل أظل ساهرا طوال الليل

للصلاة... عادة غريبة أليس كذلك.

عامل الفندق: (معلقا) غريبة جدا..
(يضحك الشاب)

العجوز: إنك كريم الخلق يا سيدي..
إنسان بمعنى الكلمة...

الشاب: شكرا.

العجوز: أنا سعيد بأن أعرف رجلا
مثلك. سيدي ماذا يمكنني أن أفعله من
أجلك؟ من أجل أخلاقك...

الشاب: لا شيء...

العجوز: هل لديك مانع بأن نحتفل
بهذه الصداقة التي ستربطنا إلى الأبد.

الشاب: (لنفسه) إلى الأبد... لا...

العجوز: حسنا... سنتناول في هذا
الجو البارد كأس تعارفنا.. وأنت (يشير
إلى العامل) هلم لتشاركنا في هذا
الاحتفال... (الشاب والعامل يضحكان)

(أثناء ذلك يفتح العجوز حقيبته ويأتي
بزجاجة خمر ويضعها على المائدة
المكدسة بالكتب. يحضر العامل ثلاثة
أكواب).

إن هذا اليوم أسعد أيام حياتي بسبب
هذه الصداقة الثلاثية... (يفرغ الخمر في
الأكواب ويمزجها مع بعض) سيدي هذا
كأسك (للساب)... وهذا لك (للعامل) وهذا
كأسي سوف نمزج الثلاثة امتزاج الدماء
في الجسد الواحد ونشرب نخب
الصداقة.. نخب صداقتنا إلى الأبد (يرفع
يده بالكأس) إلى الأبد...

العامل والشاب: في صحة الصداقة...

الاثنان: في صحة الصداقة...

العجوز: في صحة التعاون...

الاثنان: في صحة التعاون...

العجوز: إنني سعيد... فخور بذلك. ألا
تعرفون أن الاتحاد قوة.. وبهذه القوة
سنحطم رأس صاحب الفندق.

عامل الفندق: ونستولي على الفندق
وأمواله.

تتصور... تفهم كل شيء... تعرف كل ما أقصد... منذ أن خطوت الخطوة الأولى داخل هذه الغرفة تعاملني كما لو كنت طفلك أو تابعك... كنت تظن إنني مجرد غلام ساذج يمكنك أن تلعب به.. وعلى هذا رسمت خطتك بإحكام ومضيت في تنفيذها، لعبتك فشلت يا سيدي.

العجوز: (ينظر إلى الخادم).. أعترف بأنني لست ذكيا إلى هذا الحد الذي يجعلني أفهم هذه الألغاز.. (ينظر إلى الشاب).. أو ربما تكون لأنك مثقف وأنا..

الشاب: ما زلت تلعب لعبة الثعلب العجوز... إذن سنتصارح بكل شيء... هل تعتقد إنني أجهل ما حدث.. عندما أخبرتني أنك تركت الفندق ورحلت وقررت ألا تعود إليه.. حفظا لكرامتك التي هي كرامتي... (العجوز ينظر إلى العامل كأنه بعاتبه).

عامل الفندق: سيدي لا داعي لهذا...

الشاب: وإنك اضطرت لأن تعود من أجل توسلاتهم ودموعهم وأنت عدت رحمة بهم وشفقة عليهم لينالوا أموالك وبركاتك الصالحة التي هم في أشد الاحتياج إليها... أليس كذلك..

عامل الفندق: سيدي.. أرجوك... كفى..
الشاب: جزء من الخطة.. تظنني أجهل أن توسلاتهم كانت ركلات وصفعات ودموعهم كانت شتائم ووخزات... قذفوا بك إلى الشارع كما يقذف بالكل الأجرى وذهبت إلى الطرقات تطرق الأبواب.. لم يقبلك أحد.. وعدت.. عدت كما يعود الكلب لصاحبه ليبحث عن عظمته السابقة التي استكبر عليها.. عدت ذليلا.. لكن ذكاءك التافه صور لك أنه يمكنك أن تحتال علي بكلامك وخمرك.. وتركتك تمضي في خطتك.. أن تنفذ ما دبرته دون أن أقطع عليك شيئا.. لأنني كنت أشفق عليك وأرثي لحالك..

العجوز: لا يا ولدي... لسنا لصوصا... يضحكون... العجوز (يشرب)
إننا أقوياء... أقوياء الآن يا سيدي...
إننا فعلا أقوياء

(صمت)
العامل: (لنفسه).. لقد عاودته النوبة... (يلاحظ العامل أن الشاب تغير وجهه وذهب إلى الناحية الأخرى من الغرفة)
العجوز: هل حدث شيء يا سيدي؟
(صمت)

الشاب: (بضيق)... لا...
العجوز: هل قلت شيئا أغضبك يا سيدي؟

الشاب: لا... قلت لا (بصوت عال)

العجوز: إذن ماذا حدث؟

الشاب: قلت إننا أقوياء.

العجوز: نعم...

الشاب: أقوياء في ماذا؟

العجوز: لا أفهم...

الشاب: ما دمت لا تفهم لماذا تقول ذلك؟

العجوز: لا أفهم ذلك أيضا يا سيدي...

الشاب: أنت تفهم ما أعنيه.. كما أفهمك أيضا..

العجوز: أقصد أن أقول إننا أقوياء بصداقتنا...

الشاب: وما فائدة ذلك؟

العجوز: سيدي أراك..

الشاب: أجبني؟

العجوز: الانطواء ضعف والاتحاد قوة...

الشاب: لم إذن عشت طوال حياتك وحيدا.. منظويا.

العجوز: إنني أفضل الهدوء يا سيدي.

الشاب: كذب وخداع...

العجوز: سيدي هل فعلت شيئا أزعجك... إنني...

الشاب: كف عن هذا الغباء الذي تتظاهر به وتتخذ سلاحك أنت أذكي مما

ضعفهم... هذه القوة.. زائفة يا سيدي.

الشاب: أكل شيء عندك زائف!..

العجوز: عندما دخلت غرفتك... عندما

دخلت حياتك رأيت في عينيك الخوف من

أن تواجهني.. كنت تتحاشى النظر إليّ..

كنت أعلم أنك تكرهني.. أعرف أنني

أخيفك.. أعرف أنني أصيبك بالقرف...!

أعرف أنني يأسك... ولكن ما ذنبي؟ إنها

متساويان يا سيدي.. أنت من خلال كتبك

تبحث عن قيمة حياتك وأنا من خلال

سكري أبحث عن حياتي... ولكن... أي

حياة!.. لا أعرف.. أليست حياتنا زائفة

ياسيدي؟

الشاب: اغرب عن وجهي..

العجوز: حاول ياسيدي...

الشاب: اغرب.. ابتعد عني.. إنه

الانفجار.. نعم الانفجار... لقد تذكرت...

إنه الحلم.. الحلم الذي حلمته أمس...

عامل الفندق: أي حلم ياسيدي؟

الشاب: حلمت أنني أسير في طريقي

وكان علي أن أعبر جسرا وفي منتصفه

حدث الانفجار.. كان انفجارا هائلا.. لقد

فسرته الآن.. لقد عرفت.. إنه أنت..

الانفجار..

العجوز: لست انفجارا ياسيدي بل أنا

رجل عجوز بائس... لم أذق في حياتي

طعم السعادة أريد أن أعرف ما ذنبي في

ذلك؟ ما ذنبي في أن أخلق تعيسا وأموت

أتعس؟.. (يظهر عليه الإعياء)

أحس بالدوار.. أحس بالضعف يسري

في كياني.. لا أستطيع الوقوف.. (يسنده

عامل الفندق ويجلسه على كرسي...

يساعده الشاب)

عامل الفندق: اجلس ياسيدي.. لقد

أتعبته.. أنسيت أنه عجوز؟

(الشاب يعطيه الزجاجاة والكأس)

الشاب: خذ.. اشرب..

العجوز: تسخر مني!

العجوز: (بألم).. لا أريد شفقتك.. ولا

أريد رثاءك...

الشاب: كان من الممكن أن تقذف بي من

الغرفة وتستولي عليها.. وكنت سأتركك

تفعل ما تشاء... ولكنني فجأة أحسست

بقذارتك.. أحسست بالاشمئزاز... لأنها

لعبة قذرة... لم لا تقول الحقيقة... لم لا

تصارحنني بكل شيء... لم لا تطلب

مساعدتي... تضحك!!...

(يجلس على كرسي وينظر للعجوز!)

العجوز: نعم يا سيدي.. فإن منظر

وأنت منفعل إلى هذا الحد يثير الضحك..

معذرة.. لقد قلت الحقيقة وكنت أعرف

وأتوقع ذلك.. ومع هذا لم أجبن.. لم

أضعف.. لم أعطك الفرصة لتختار.. بل

أخذت قوتي من هذه الحقيقة.. كنت أعلم

شيئا واحدا فقط.. هو أنك تريدني أن

أتوسل إليك.. أن أزحف على بطني حتى

أصل إلى قدميك وأغسلهما بدموعي...

كنت واثقا من أنك ستقبلني معك لأكون

خادمك أو كلبك الوفي.. كنت أشعر بأنك

سوف تحس بالكبرياء والقوة التي سوف

تستمدّها من ضعفي... كنت أعلم أن هذه

المواقف والخيالات... أن هذا الفيلم الذي

تخيلته أنت.. قد أعيد عرضه أكثر من مرة

داخل رأسك حتى أشعرك بالفخر

والغرور الزائف لأنني سأكون في احتياج

إليك.. ولكنك ترى أنني لم أضعف.. لم

أزحف.. لم أتوسل.. لم أفقد توازني.. بل

دخلت ثابت الجأش.. رافع الرأس...

(صمت)... كنت فقط أريد أن أكون حقا

صديقك... كنت أريد ذلك في بساطة.

الشاب: ولكنني لم أفكر في هذا

إطلاقا...

العجوز: لقد قلت لك ما اعتقدته في

نفسي يا سيدي.. ما اعتقدته عن الإنسان

الذي يشعر أن الآخرين هم في احتياج

إليه.. الإنسان الذي يستمد قوته من

الشاب: لا

العجوز: نعم.. ارحل... دعك من هنا..

ارحل..

الشاب: الى أين؟

العجوز: الى أي مكان في هذا العالم...

ما يربطك بهذه الغرفة.. ما يربطك بنا.. لا شيء...

الشاب: لا شيء!!..

العجوز: نعم... لا شيء.. لا شيء

سوى خيبة ويأس...

الشاب: ولكني لم أفكر في هذا...

العجوز: وما الضرر في هذا.. لقد

فكرت طوال حياتك فهل أجدك التفكير!... دعك من هذا التفكير وارحل.

الشاب: وكتبي! وكتابي الذي لم أتمه...

العجوز: أي كتاب؟

الشاب: كتاب الحضارة...

العجوز: أكمله في الخارج.. لا تكمله

لنا في هذه الغرفة.. أكمله للعالم.. اذهب

إليهم.. عش لهم.. تعلم من الناس.. انظر

واسمع وتعلم... اقرأ على ظهر

البواخر... شاهد البلاد والبحار

والجبال.. عش وافتح قلبك... اذهب فإننا

نعيش مرة واحدة... اذهب...

الشاب: ولكني لا أعرف أحدا...

العجوز: ستعرف يا بني وسيعرفك

العالم أجمع... خذ كتابك وارحل.

الشاب: وإذا لم...

العجوز: دعك من هذه الهواجس... لا

تستسلم لليأس... انزع عنك جلدك القديم

واستبدله هيا...

عامل الفندق: نعم ياسيدي... ارحل...

وابدا حياة جديدة.

العجوز: هيا يا ولدي... إني أدفعك

بكلماتي إلى الأمام في أن ترحل...

الشاب: نعم سأرحل...

عامل الفندق: اذهب ياسيدي للعالم...

اذهب وامنعهم من إقامة الاحتفال

الثالث... بين لهم أخطأهم... اكشف عن

العجوز: لم تعد تلزمني الآن... لا

تعتقد أنني أشرب من أجل السعادة بل

أشرب من أجل الشقاء من أجل أن أعرف

الحقيقة... الحقيقة التي عرفتھا الآن فقط.

الشاب: أي حقيقة؟

العجوز: الحقيقة التي تعرفھا أنت.

الشاب: ماذا تقصد!..

العجوز: لا داعي للانكار... حقيقة

الإنسان ياسيدي... الإنسان في عالمه

الخاص... في أحلامه... في عزلته... في

انطوائه... لقد عرفت أن الآمال والأحلام

لم تخلق إلا من أجل الضعفاء أو البلهاء...

أما نحن فنعلم... نعلم حقيقة الإنسان

الذي ينظر الى داخل نفسه فلا يرى سوى

يأسه.. الإنسان الذي يعتصره القلق

وتدمره الكراهية.. الإنسان الذي يخاف

من الماضي وإذا فكر في المستقبل أحس

بعجزه.. ليس أمامنا سوى الحاضر...

الشاب: (مازحا).. ياربي.. من أين

تأتيك هذه الأفكار.. من أين تعلمت هذه

الأشياء؟..

العجوز: (في بساطة)... من عينيك

ياسيدي... (صمت).. لقد عشت طوال

عمري أتخيل وأحلم... كنت أدعو الله أن

يستجيب لرجائي.. كنت واثقا من كل

هذا.. كنت أخدع نفسي.. ولكنك ترى أنني

لا شيء.. مجرد حطام رجل.. شبح يخافه

الشباب ويهرب منه.

الشاب: لم أعد أحتمل...

العجوز: هل تقبل مني نصيحة؟

الشاب: وهل تجدي النصائح!..

العجوز: قلت لك حاول يا ولدي...

الشاب: لقد حاولت أنت... فما هي...

عامل الفندق: ياسيدي.. دعه يتكلم...

العجوز: اسمع يا ولدي... اذهب..

ارحل من هنا.

الشاب: ارحل من هنا؟

عيونهم... ساعدهم على إصلاحها..
اجعلهم يحبون الآخرين.

العجوز: هيا يا ولدي...

الشاب: أحس بحرارة تسري في
جسدي... إنني أرتعش... أرجلي أثقل من
أن تتحرك...

العجوز: ولكن يجب أن تذهب

الشاب: نعم

عامل الفندق: تذكر العالم

ياسيدي...

الشاب: نعم سأرحل... سأتخلّى عن

كل شيء... عن الغرفة... عن الخيبة... عن

القلق... سأحطم العجز واليأس...

سأحطم قيود الماضي... سأتخلص من

كل القيود التي تربطني بحياتي السابقة..

نعم سأتعلم من الأسفار... سأخرج

للطبيعة رافع الرأس... لن أخاف الفشل...

أحس بقوة تدفعني نحو الرحيل... أحس

بإرادة طالبني بأن أعيش... نعم سأهجر

الإنطواء... سأعيش لكل الناس..

سأتعرف على الكل... سأساعدهم على

الخلاص... الكل الفقراء... المراهقين... على

المؤمنين... الثوار... سأكون إشارة

النور.. الفقراء... سأدعو للخير

وسأساهم للسلام... سيكون كتابي

إنجيل هذا القرن... (يرمي كتبه.. ويأخذ

كتابه ومخطوطاته)

سأكون إشارة النور... سأدعو للخير

وسأمهد للسلام.

العجوز: نعم يا بني.. فإن الكل في

انتظارك... اذهب ولا أريدك أن تعود هنا

مرة أخرى... لا أريد أن أراك ثانية...

الشاب: نعم أيها العجوز... سأرحل

من هنا...

العجوز: ماذا تنتظر يا ولدي... أتريد

أن ترى موتي... دعك من هذه الغرفة التي

ستكون عما قريب قبوري....

(الشاب يجمع مخطوطاته.. ويرحل)

الشاب: وداعا... وداعا أيها العجوز...
(يذهب)

عامل الفندق: وداعا ياسيدي....

(يتبعه)

العجوز: وداعا... اذهب ودعك من

اليأس... دعك من الفشل... دعك من

هنا... انطلق وحلق كما تشاء... إن العالم

في انتظارك.

(العجوز ينظر إلى أكوام الكتب...

صمت تام... ثم ينظر إلى زجاجة الخمر..

موسيقى هادئة... يجلس على الكرسي

وينظر إلى الجمهور... صمت طويل...

يدخل العامل مندفعاً.. عاجزاً عن

الكلام...)

عامل الفندق: سيدي...

العجوز: لقد رحل...

عامل الفندق: لقد حدث الانفجار

ياسيدي... إنه انفجاره... لقد مات.

العجوز: مات!!!

عامل الفندق: كان يجري... كان يود

أن يطير... أن يحلق ليمسك بيديه

السماء... وفجأة.. انقطع كل شيء... لقد

دهمته سيارة مسرعة...

العجوز: لا فائدة... لا فائدة... ماذا

أفعل.. ماذا أفعل...

(يدور حول نفسه.. يتجه نحو

السريـر.. ينام العجوز... ويساعده عامل

(الفندق...).

ساعدي يا ولدي على النوم.

عامل الفندق: نعم.. تم أيها الشيخ

العجوز... فلن تحلم بعد اليوم...

(صمت... يظل واقفا صامتا... يتجه

نحو الجمهور...)

لقد سئمت العمل في الفندق...

سأرحل.

(ينزل من المسرح الى الصالة.. تضاء

الصالة رويداً.. بينما يظلم المسرح).

ختام

الجندي... شفايك المطمعون بشرفه

صفوان صفر- باريس

إلى «أندريه» شحورة الفجر
إلى ذلك الشارع
إلى تلك الأمسية!...

صفوان



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الشخصيات:

الجندي «شفايك»
الرقيب
«لورا» زوجة شفايك
«ماتيلدا» غانية، جارة شفايك
الخمّار «ليرمان»
بوتو
ستاركوف

الصوفية الغالية على قلبي!

آه... يا لورا!... فقط لو تدركين ماذا تعني هذه الجوارب بالنسبة لي، وأني لولاها لكنت هلكت في هذا الدغل من الصقيع، ولما كنت أفكر بك الآن - ينهض - إلى الجمهور: قد تسخرون... أعني...

بشأن الجوارب الصوفية!
(بفخر): ولكن - اسمحوا لي - واضح جدا أنك مدنيون إلى أقصى حد، مدنيون تماما

(يختال): بشكل أوضح... وعذرا على التعبير... لم تخوضوا حروبا، لم تناموا في الأدغال حيث تفوح رائحة بول التماسيح ويسمع زئير الأفاعي!

في هذه الحالة تحديدا ستدركون أيها الرفاق - الأحبة قيمة الجوارب الصوفية، نعم الجوارب الصوفية! (يذرع المشهد برشاقة)

(متابعا): لا أحدث هنا بطبيعة الحال عن كماليات أو عن أمور صغيرة غابيتها الترفيع عن الجنود، كلا... القضية أولا وأخيرا قضية «استراتيجية»! «تقنية»!

«فنية نوعا ما»
(يتوقف - يحك رأسه مفكرا - من جديد يذرع المشهد بثقة مختالا -

إلى الجمهور: سمعتم دون ريب، رغم جهلكم الواضح بالعلوم العسكرية، عن ما نسميه نحن في قطعاتنا المقاتلة بالجنرال «نابليون بونابرت» أو شيء من هذا القبيل!

هل خطر ببال أحد منكم أن يبحث عن أسباب نجاح هذا القائد العظيم، في حروبه العالمية؟... بالطبع لا! لماذا؟ أسألكم، لماذا؟ الجواب بسيط أيها السادة، لأنكم مدنيون، مسالمون، و مثقفون في بعض الأحيان، وتفكرون بحاضرهم وبزواجاتهم وبوظائفكم على الأغلب.

الجندي شفايك في دغل مموها بأغصان الأشجار - يحمل بندقية - يرقب بانتباه - يحك قفاه:

شفايك: ياه!... علقت شوكة في فخذي مرة أخرى - اللعنة - تخزني كلما حاولت التحرك، ورغم ذلك، علي التقدم.... - يتحرك ببطء إلى الأمام -

متابعا: بهدوء.... بروية - بانتباه يا حبيبي... شفايك!... لا نمزح هنا... (ينظر يمينه ويسرة إلى الوراء) والرفاق!... أين هم؟!

أضعتهم... أضعتهم والله، بسبب تلك الشوكة السافلة في فخذي - ومع ذلك، علي التقدم - لا نمزح هنا... (يسير خطوتين إلى الأمام - يقف - يبدو منهمكا)

كم بودي تدخين سيجارة!... ولكن لا - سيكتشفون أمري - وربما تشعل الشجرة التي ألبسها - لا نمزح هنا - أين الرفاق؟ اللعنة... هل سأحارب وحدي!... مختالا: أين أنت يا لورا - يا عزيزتي،

لترى «شفايك» يتقدم وحيدا على طول الجبهة الشرقية بينما تهرول أمامه مذعورة قطعات الجيش بفيالقها العظيمة المكسوة بالفولاذ! لن تصدقي أليس كذلك؟! كل الحق معك، فأنا نفسي لا أصدق.

مفلسفا: يملكني بالأحرى شعور غريب، كما يحدث أحيانا حين نعلم أو حين نكثر من تناول النبيذ في أمسيات الأحد.

آه يا «لورا» لو تدركين كم «شفايك» بشوق إليك وإلى أمسيات الأحد، وأنت ترتقين بشاعرية عظيمة جواربي

على ما يبدو!

نعم (يتقحصة): الجندي ... شفايك
حسنا ... (يقترّب منه)

أنت ... حسب ... المعلومات ... المتوفرة
... لدينا ... من اقتحم وحيدا وبشجاعة
منقطعة النظير الحصن الذي على قمة
الجبل ...

ومن أجل هذا (يذهب إلى الطاولة - يفتح
درجا - يعود):

اسمح لي ... باسم ... القيادة ... العليا
... لجميع القطاعات المقاتلة أن أمن عليك
بوسام الشجاعة من رتبة «فارس» ...
(يضع الميدالية على صدره - «شفايك» -
يؤدي التحية العسكرية مرة أخرى -
(موسيقى: مارش راد يتسكي)

- ستارة -

- اللوحة 3 -

(شارع قديم ضيق في مدينة ريفية -
يدخل شفايك بملابسه العسكرية - يحمل
حقيبة صغيرة - يصفر لحنا - يقف أمام
أحد الأبواب)

شفايك (محدثا نفسه): بدأ قلبي يدق
بسرعة - لا أدري لماذا؟ وأصابني أقسم
أنها ترتعش ... ترتعش لسبب ما ... وكنت
قد حضّرت جملة من أجل «لورا» ولكني
نسيتهما ...

(ينظر إلى النافذة في الأعلى - يقترّب
أكثر من الباب)

متابعا: هل أقرع الجرس؟ ... ربما
يجب التريث قليلا، فأنا أرتعش تماما - لا
يجب أن تراني «لورا» بهذه الحالة - قد
تصاب بالهلع ... تظنني مصابا، وقد
يغمرني عليها، لا، من الواجب التريث
قليلا ... نعم، سأدخل لفاقة ...

أما «نابليلون» ذاك، فلم يكن يفكر إلا
بشيء واحد، الصقيع، نعم، ومن أجل
محاربة الصقيع - العدو الأول للجندي،
فلقد أمر جميع القطعات بتوزيع جوارب
صوفية مجانا لكل الجنود بغض النظر عن
رتبهم العسكرية! ...

(ينتبه فجأة - يقفز نحو الدغل - يكمن،
يلتفت يمنة ويسرة بحذر - وقت -

فجأة: ولكن ... أين الرفاق؟! سحقا!
... لا بد وأنهم قد سقطوا من الإعياء ...
يرتاحون ... وعلى «شفايك» أن يتقدم
وحيدا .. الأوامر هي الأوامر ...
(ينظر إلى البعيد يصوب بندقيته بهدوء
شديد)

هاهم أعداؤنا الظرفاء، سأجعلهم
يلعنون اليوم الذي جاؤوا به إلى الحياة!
(يصيح): تاتا تاتا!!

آه! يا للروعة! ... سقطوا ... سقطوا
جميعا ...

(يقعد إلى الأرض - يضع بندقيته جانبا -
يزيل أغصان الأشجار عنه) -
(بفخر): الآن أستطيع تدخين لفافة
بهدوء ولتذهب الأوامر إلى الجحيم!

- ستارة -

- اللوحة 2 -

(المكان ذاته في الدغل - طاولة في
منتصف المشهد - الرقيب جالسا وراء
الطاولة - يفرض مظلوما - يقرأ بانتباه -
يقف - ينادي)

بصوت أجش: الجندي «شفايك»
(الجندي شفايك يدخل راكضا - يقف -
يؤدي التحية العسكرية)
الرقيب: إحم! ... أنت الجندي «شفايك»

(يدخن - من المنزل المجاور تفتح نافذة تطل منها الغانية - تبسم له).

الغانية: أهذا أنت يا شفايك؟! ... لا أصدق - مضى زمن طويل (تغمز بدلالة) **شفايك** (مخرجاً): إحم! ... آه! ... أنت؟ ... مرحباً ... (محاولاً التملص)

الغانية (بغنج): لا تبدو على ما يرام يا شفايك ... أراك ترتعش رغم أن الطقس ربيعي دافئ...

شفايك: أرتعش! ... لا أرتعش مطلقاً صحيح ... ربيعي دافئ

الغانية: (تغمز إلى حيث النافذة الأخرى): لا تسير الأمور على ما يرام؟! **شفايك** (متملصاً): كيف ... لا تسير على ما يرام؟! تسير على ما يرام ... يا سيدتي

الغانية (تطلق ضحكة سوقيّة): سيدتي! ... آه يا طفلي الرائع! جعلوا منك رجلاً مهذباً ... في الجيش ...

الغانية (بخبث): هل قرعت الجرس؟! ... لم لا تقرع ... الجرس؟! **شفايك** (ساذجاً): طبعاً ... الجرس! سأقرع الجرس ... لم لا أقرع الجرس!

الغانية (بغنج ومكر): ربما كان من الأفضل مثلاً لو لم تقرع الجرس، تأتي لعندي ... مثلاً! تشرب الشاي ... مثلاً! إلا إذا كنت تفضل مثلاً أن تقرع الجرس!

شفايك (وقد بدأ يرتاب): تماماً ... أقرع الجرس، كيف لا ... أقرع؟! (ينظر بخوف إلى الغانية - ثم فجأة) آه ... كلا! ... لا تقولي لي ذلك، هل حدث أي مكروه؟! أعني ... «لورا»! .. هل هي بخير؟! **الغانية** (تتشاقى بغنج): آه! ... لورا! بخير ... بخير ... كيف لا! ولكن، ربما كان من الأفضل أن تأتي لعندي، فأنا على

الأقل وحيدة (تضحك عابثة).

شفايك (بسذاجة): لطف منك، شكراً، الشاي فيما بعد، مرة أخرى ... علي أن أرتاح في بيتي، أن أغتسل، فأنا قادم لتوي من الحرب ...

(بفخر): حزت على وسام الشجاعة ... (الغانية تنظر إليه بمودة - تبقى على الباب - يقرع الجرس - وقت - أحدهم - يحاول فتح النافذة محدثاً صخباً - فترة - تفتح النافذة على مصراعيها بصخب - يطل منها وجه الرقيب بقميص داخلي ... شفايك ينظر إليه مصعوقاً - وقت -)

الرقيب (يجأر): ما هذا الضجيج؟! ... إيه ... أنت! ... ماذا تريد؟! **شفايك** (فترة): لا شيء ... عذراً، أخطأت بالعنوان، هذا كل ما في الأمر. (يمشي خطوتين إلى منتصف الشارع مطأطئ الرأس)

صوت امرأة من الداخل: من هناك ... يا عزيزي؟ **الرقيب:** أحقق ما ... أخطأ بالعنوان (يغلق النافذة بقوة)

(الغانية تختفي من النافذة - وقت - تفتح باب المنزل - تقترب من شفايك الذي يقف مفاجئاً - تمسكه بمودة من يده - لا يتحرك - وقت -)

شفايك (متألماً): منذ متى؟ **الغانية** (مواسية): دع ذلك، يا شفايك، لا يهم

شفايك (بقوة): منذ متى؟ **الغانية:** منذ اليوم الثاني لرحيلك؟ **شفايك** (يضع أصبعه على صدره): حصلت على وسام الشجاعة

الغانية: نعم، يا شفايك، كيف لا! **شفايك:** اقتحمت الحصن - وحيداً - (الغانية تأخذ يده بحنو)

يصبح سوقيا ودمويا وعاشقا نشيطا
(تسير خطوتين - تتوقف)
(تمشي خطوتين - تتوقف): أأست على
صواب؟!
عذرا، ولكنني مضطرة للذهاب، نعم
سأسرع
أخشى أن يصاب الرقيب بالضجر...
(تركض خارجة برشاقة)

- ستارة -

- اللوحة 5 -

المشهد ذاته يخرج «شفايك» تفتح
«ماتيلدا» النافذة
ماتيلدا: شفايك! ... سترجع... أليس
كذلك؟ لقد وعدتني

شفايك: حالا... أشتري تبغا وزجاجة
نبيد حالا (تدخل ماتيلدا)
(تدخل «لورا» متراقصة - تتقافز - ترى
«شفايك» أمامها - تقف مصعوقة - وقت -
ينظران إلى بعضهما البعض - «لورا»
تقترب منه ببطء - وجلة)
لورا (مخرجة): شفايك؟! (شفايك لا
يجيب)

(مصرة): شفايك! ... هذا أنت؟! - وقت -
شفايك (متصنعا): عفوا يا سيدتي، بم
يمكن أن أخدمك!
لورا (منهارة بالكاد): شفايك.. إلهي!
شفايك: لا بد وأنت مخطئة يا سيدتي،
تظننني شخصا آخر
لورا: بالله... عليك، شفايك (تقترب
منه - تضع يدها على صدره) أعطوك
وساما! (تنتحب)
شفايك: اشتريته من متجر يبيع ألعاب
أطفال
لم تتغير يا شفايك (مخرجة): بلى...

شفايك: عفوا لي «مارش راديتسكي»!
لي وحدي
(الغانية تسحبه من يده - يسير معها
مستسلما)
شفايك: لم أكن أظن...
الغانية (مقاطعة بلطف): أرجوك، لا
تفكر (يتبعها)
شفايك: كنت أود أن أرتاح قليلا
الغانية: سيكون كل شيء على ما يرام
شفايك: أظن ذلك؟!
الغانية: متأكدة تماما
شفايك: لا أدري....
(يدخلان)

- ستارة -

- اللوحة 4 -

(المشهد ذاته - الباب المؤدي إلى الشارع
حيث قرع شفايك الجرس، يفتح - تخرج
«لورا» - جميلة - منتعشة - في يدها سلة -
النافذة تفتح بصخب - يطل الرقيب)
الرقيب (فضا): لا تنسي البصل، يا
حسنائي
لورا: لا تقلق يا حبيبي، لن أنسى
البصل
الرقيب: وزجاجة النبيذ
لورا: بالطبع... زجاجة النبيذ
الرقيب: لا تتأخري... أحذرك..
سأشعر بالضجر
لورا: حالا، لن أتأخر (يختفي الرقيب
صافقا النافذة)
(إلى الجمهور): آه!... لو تدرون أيها
السادة كم أعشق هذا المرتزق! صحيح أنه
نهم جدا ويأكل كشاحنة، ولا حظتم..
ربما، فقط بعض الشيء - ولكنه رجل
حقيقي بسواعد قوية - وحين يشرب،

ما، ولكن، أين؟! فلنذهب إلى الجحيم!
(يغلق النافذة بصخب)

- ستارة -

- اللوحة 6 -

في غرفة «ماتيلدا» سرير ومرآة زينة وطاولة مستديرة في الوسط، كراسي جلدية - ستارة حمراء تغطي النافذة - زجاجات فارغة في كل مكان، «شفايك» مستلقيا على السرير واضعا يديه تحت رأسه - ناظرا إلى السقف «ماتيلدا» تترين أمام المرأة - ملابس منزلية - الغرفة رثة - الجدران مغطاة بالصور وصفحات جرائد وإعلانات -

شفايك (دون أن يتحرك): منذ يومين يا عزيزتي «ماتيلدا» وأنا أفكر بقضية معينة، ويبدو أنني قريبا سوف أهتدي إلى حل مناسب.
ماتيلدا (دون أن تلتفت): فكر كما يحلو لك يا حبيبي، لا تشغل نفسك بي، وحين تصل إلى قرار، فتق تماما أنني سوف أتبناه

شفايك (ذات الوضعية): يمكن القول: الحرب علمتني الكثير، يا ماتيلدا..

ماتيلدا: واضح «شفايك»، أصبحت أكثر نضجا، تفكر كثيرا

شفايك: الحياة العسكرية يا عزيزتي ليست سيئة كما قد يتصور البعض، قاسية بعض الشيء، ولكن، صدقيني ليست سيئة.... الشيء في الأمر هو الانتقال مرة أخرى لحياة المدينة، نعم، إذا كي يعيش المرء كمدني محترم، عليه أن ينسى تماما أنه كان رجلا عسكريا في وقت ما.

ماتيلدا (تنظر إليه بشك): لا أفهم يا «شفايك»

أعني تغيرت كثيرا، كلا، كيف كثيرا! يا الهي!... أنت كما أنت (تنحب): كما أنت تماما (ترجع إلى الورا وتتفحصه)
(فجأة تصرخ): شفايك! (تنقض عليه -

تقبله - تنحب): حبيبي شفايك...
(تبقى ملتصقة به - ماتيلدا تفتح النافذة -

ترقب المشهد - لا يبدو عليها أي شعور)

شفايك (حانيا): لورا!
لورا: لا تقل شيئا، أوتسل إليك
شفايك (ودودا): كم أنت جميلة يا لورا!
(يفتح الرقيب النافذة بصخب - ينظر مدهوشا)

الرقيب (بفضاضة): ما يحدث هنا يا بطي؟! ذلك الأحمق الذي أخطأ بالعنوان، ثانية؟! ماذا يريد؟

(لورا ذليلة تطأ رأسها - شفايك يهم بالذهاب - لورا تلمس يده)

لورا: لن تغفر لي، أليس كذلك؟
الرقيب (يجأ): هلا أخبرتني عما يحدث هنا! يزجك هذا الحيوان، أليس كذلك؟ انتظري... قادم في الحال (لا يتحرك - يرقب المشهد)

لورا (يائسة): إنني أتلاشى يا شفايك، قل لي شيئا ما... كلمة واحدة... اصفعني بحق المسيح... قل لي بأني ساقطة...

شفايك (ضائعا): ما النفع من ذلك، يا لورا... (يتلمص منها)
لورا: شفايك!

(يخرج شفايك ببطء - ينظر إلى الورا إلى النافذة حيث الرقيب - يختفي - لورا تخبئ وجهها بيدها - تنتحب - تركض فجأة داخلة إلى المنزل -

«ماتيلدا» التي كانت ترقب المشهد ترسم على شفثيها ابتسامة رضى - تغلق النافذة ببطء)

الرقيب: هذا الحيوان رأيته في مكان

شفايك (مصرا): نعم، لا تفهمين ...
(موضحا): الرجل العسكري مكانه في الأدغال، هنالك، يعيش كمتوحش - كبدائي - يقاتل بأسنانه، يلعب «البوكر» مع القردة إذا اقتضى الأمر ولكنه، وهو يعبر شارع القرية عائدا من الحرب، يمكن أن يقضي كجرذ تحت عجلات أول شاحنة تعبر! ...
«ماتيلدا» تنهض - تقترب منه بغنج - تقعد قربه - تمسح على رأسه)

ماتيلدا (بوداعة): ما تزال خائفا من الحياة المدنية، هذا ما كنت تود قوله يا شفايك ... أليس كذك؟!

شفايك (ينفض - يذرع الغرفة - يصب كأس نبيذ - يشربه دفعة واحدة يشعل لفافة - وقت):

نعم ... في وجه من الوجوه، هذا يعتمد أولا وأخيرا على فهمك الشخصي للحياة المدنية، على تجربتك الفردية، على منطقك في التعامل مع العالم، على منهجك، على ممارساتك الذهنية ... الروحية .. اللاهوتية .. نعم، وهنا تكمن المسألة، سوء الفهم، ومن ثم ... الأخطاء والأخطاء ولا شيء سوى الأخطاء ...

(ماتيلدا في هذه الأثناء تستلقي مكانه على السرير تضع يديها تحت رأسها - تنظر نحو السقف)

متابعا: وكل هذا بسبب من؟ لا أحد يدري، لا أحد يعرف، لا أحد يريد تحديدا أن يعرف ...

(متفلسفا): الناس يا عزيزتي يشعرون بالحاجة للتريض لأن هنالك شوارع معبدة، وبالحاجة في أوقات أخرى للعراك لأن الرتابة تصيبهم بالملل، تعرفين الأغنية ... أليس كذلك؟!

(ينشد): أولا، نرفع الأنخاب لكي نشرب ومن ثم نشرب لكي نرفع الأنخاب

(يقترب من «ماتيلدا» يجلس قريبا - يأخذ يدها)
متابعا: ما قلته يا عزيزتي «ماتيلدا» لا يعني إلا شيئا واحدا، الدوامة! ... نعم، ولكي يخرج المرء من الدوامة عليه أن يعرف ماذا يريد - أن يمتلك الجسارة ويتقّب مبيض الحياة من السرة! ومن ثم يشير بوضوح إلى عدوه المتربص ...

(متفاخرا): بالطبع، هذه أمور ... يمكن القول ... محولة، عادية، مبتدلة ... وحتى ... يومية، يومية جدا ومملة بالنسبة لجندي. لم؟ هاها! ...

لأن الجندي بكل بساطة يعرف عدوه، ينظر إلى الأمام، يرفع بندقيته بهدوء ... يصوب و ... «تاتاتاتا»!

عندها ... لا عدو ولا شياطين! سقط العدو وهرولت الشياطين إلى أعشاشها! وقتها ... يشعل صديقنا الجندي لفافة - يدخن ... ويحلم وهكذا! أما في المدينة، فإن أي شباك يفتح، بإمكانه أن يسقط حوض الزهور على رأس أي «جيتلمان» يتنزه مع عشيقته السرية! هكذا هو الأمر ...

(ماتيلدا تنهض - تطوقه - تنظر إليه بمكر وشهوانية)

ماتيلدا (بغنج): ولكن ... للحياة المدنية مباحها أيضا (تغمزه): ألا ترى معي؟!
(شفايك يقفز واقفا - يذرع الغرفة - وقت - بلهجة خطابية - ساذجة)

شفايك: تماما! ... أنت يا عزيزتي «ماتيلدا» الآن، ودون أن تدري ... قد وضعت الأصبع فوق الجرح، النقطة فوق الحرف، الجملة على السطر، والكتاب على الطاولة والمعلقة في صحن الحساء! يبدو أنك قد بدأت تفهمين، وهذا يدخل السرور إلى صدر «شفايك» يا عزيزتي «ماتيلدا» اسمحي لي أن أشرب كأسا في صحتك ...

«ماتيلدا» - ترقبه بغبطة - شفايك يصب كأسا - يجرعه دفعة واحدة - يقترب من ماتيلدا ينظر في عينيها)
متابعا: واسمحي لي الآن يا عزيزتي أن أقبلك...
(يقبلها طويلا - ماتيلدا تبدو منصاعة له تماما)

- ستارة -

- اللوحة 7 -

المشهد ذاته، السابق
«شفايك» جالسا إلى «فوتيل» يقرأ صحيفة ويدخن «غليون غليظا». «ماتيلدا» أمام مرآة الزينة بقميص النوم تزيل بالملقط بعض الشعيرات من وجهها - وقت «شفايك» يضع الجريدة جانبا - يختلس النظر إلى «ماتيلدا» يرقبها بالأحرى - يدخن - يحك رأسه - يفكر...
ينهض - يذرع الغرفة - ينظر إلى «ماتيلدا» كمن يريد أن يقول شيئا يحمل زجاجة نبيذ في يده...

شفايك (ماكرا): إحم!... (ماتيلدا تنظر إليه متفحصة - تعود إلى زينتها)

(متصنعا اللامبالاة): يا عزيزتي... «ماتيلدا» لقد قررت... نعم، وأنا واثقة أن هذا الأمر بالذات سيصيبك بالدهشة، نعم... لقد قررت، وهذا العلمك، قرار، كيف أقول لك!... نعم، لا رجعة فيه...

ماتيلدا (متابعة زينتها): إذن! قررت!
شفايك: تماما... طبعا، فكرت طويلا - بهدوء - بروية... أعني، قلبت الأمر من جميع الوجوه، ولذلك قررت...

ماتيلدا (متابعة زينتها): نعم!
شفايك (مهولا): ترك الحياة العسكرية (ماتيلدا تفرقع بضحكة سوقية طويلة)

شفايك (غير مهتم): والبدء بحياة مدنية - اجتماعية
ماتيلدا (ساخرة): تريد أن تتزوج ربما! أليس كذلك يا شفايك؟! قل لي إنك تريد الزواج...
شفايك (جادا): كلا يا ماتيلدا سأفتح ملهى

ماتيلدا (دهشة): ماذا قلت يا شفايك؟!
شفايك (بتصميم): ملهى! ومنذ اللحظة يا عزيزتي «ماتيلدا» عليك بالتأق لأنني سأكون بحاجة ماسة إلى خدماتك ومهاراتك الأنثوية (يكرع من فوهة الزجاجة - ماتيلدا مصعوقة)

- ستارة -

- اللوحة 8 -

ذات المشهد السابق
«ماتيلدا» جميلة بثياب فاضحة تكمل زينتها أمام المرآة
«شفايك» بملابس مدنية أنيقة - يحمل زجاجة، في يده يشرب من فوهتها - يدخن سيجارا - أغنية عاطفية تسمع من المذياع - شفايك يذرع الغرفة مختالا - يتراقص - ينظر من وقت لآخر إلى ساعته - وقت -

شفايك (متصنعا العجلة): هنالك شيء مهم، مهم جدا، بالنسبة لي بالنسبة لك، أو بالنسبة لكينا ربما!... وهذا الشيء الذي أحدث عنه، تنسينه دائما، وعلي دائما، وكل لحظة يا عزيزتي أن أذكرك به، لعلك مثلا تدركينه، تولينه بعض الاهتمام، بعض الكيف أشرح لك!! بعض الأهمية ربما وهو كما ترين، كما هو جلي وواضح... يا عزيزتي، إن «شفايك» نعم، «شفايك» هو الآن رجل مدني، اجتماعي، وفي

صراع مع الوقت، مع الزمن يا عصفوري «ماتيلدا»، مع الأرض التي تدور مع عقارب الساعة تحديدا (يشرب - يذرع المشهد - يدخن - ماتيلدا لا تنصت).

متابعاً: وعقارب الساعة... أقولها بصراحة... بأمانة... بتجرد... وحتى بإنسانية... لا ترحم يا نجمتي المضيئة، لا ترحم، لا تلدغ، تنفث سمها في شرايين الدم، ليس عبثاً أن سموها عقارب وليس بلابل أو فراشات أو سناجب! لو كنت مازلت مثلاً في الجيش لما همني الوقت، بل لربما فضلت تسمية سناجب الساعة على عقارب الساعة، فنيا على الأقل، من وجهة نظر جمالية أعني، ولكني الآن يا حبيبتي رجل مدني، اجتماعي، صاحب أعمال...

(فخورا): عندي ملهى بابه مفتوح على مصراعيه، والزبائن هنالك ينتظرون... يشربون بالطبع، ولكنهم ينتظرون منا خدمات أخرى، وهم يدفعون... **(كرجل أعمال):** يمدون أيديهم إلى محافظهم ويدفعون...

في هذه النقطة بالذات، الحق، كل الحق معهم... نعم، يريدون خدمات إضافية، ونحن نؤمنها لهم، ندخل السرور إلى صدورهم، نواسيهم كما يفعلون في مشافي القطعات... (يشرب)

وفوق ذلك، لا أخفيك سرا، فالأمور تسير على ما يرام، نأكل بشكل جيد، أليس كذلك؟ نشرب نبيذاً جيداً بعض الشيء، نعم، ولكن لا يجب الاكتفاء عند هذه الدرجة، أقولها وبصراحة يا عزيزتي بصراحة شديدة... يجب التوسع في عملناو بذل جهود إضافية، لا تنسي، لسنا وحدنا، والسوق لا يرحم!

هنالك الكثير من المنافسة... الملاهية في كل مكان والقانون يسمح يشجع

الاستثمار، لماذا؟! فكرّي بالأمر معي، فهمت؟! نعم يا كناري!... الضرائب... من أجل الضرائب يا مولاتي... الضرائب! هذه الكلمة الرهيبة... المدنية... المرعبة... من أجل هذا كله، فلقد فكرت بتوسيع رقعة عملنا وفتح باب خلفي للملهى حيث يمكن للزبائن أن يدخلوا من جهتين... من شارعين يا حبيبتي إذا صح التعبير، أجل، ولهذا، قررت الاستعانة بخدمات أنثوية أخرى لكي نتمكن من إرضاء رغبات... كل أنواع رغبات عملائنا المخلصين (يشرب)...

(ماكرا): بالمناسبة، هل بإمكانك يا ماتيلدا أقولها بكل صراحة... بكل أمانة، نعم، هل بإمكانك العثور على أنسة جميلة... جذابة... متفانية... مخلصة... يكون بوسعها... بوسعها جداً، يا عزيزتي ماتيلدا، إضفاء نشاط جديد، حيوية جديدة على مؤسستنا المدنية!

(ماتيلدا تتوقف لحظة - ترقبه من خلال المرآة - تهض - تأخذ الزجاجاة من يده - تكرك من قوهتها - تعيد إليه الزجاجاة - تختال حوله ناضرة إليه بمكر)

ماتيلدا: أنسة جميلة!... جذابة!... متفانية!... مخلصة! أجل، كيف لا! (وقت) - (فجأة): ما رأيك يا عزيزي «شفايك» بـ «لورا»؟!

شفايك (متصنعا): لورا! لورا! (فجأة): هو ذا!... لورا كم أنت مدهشة! رائعة! اجتماعية... نعم، لورا، كيف لم أفكر بهذا من قبل؟!

ماتيلدا (تحوم حوله بغنج): أنت تكذب يا... «شفايك»

شفايك (مسالماً): كيف؟!

ماتيلدا: كنت تفكر تحديداً بـ «لورا»

شفايك: نعم... لورا، أنت محقة (يشرب)

(ماكرا): هل تظنينها ... تقبل؟! (يرقبها خلسه)

ماتيلدا (ساخرة): أليست امرأة! شفايك (يأخذ مظهرا جديا): حسنا! ... أنت منذ اللحظة يا بطتي (ماتيلدا تنظر إليه بقسوة) شفايك يلحظها - يبدل من طريقته في المخاطبة)

متابعاً: أعني يا حبيبتي ماتيلدا، موكلة بأمر تلك الإوزة ... ما اسمها ... قلت لي؟! ... نعم، لورا ...

(فجأة فظلا): والآن اسمعي، أضعنا الكثير من الوقت، عملاً ونا ينتظرون، ينتظرون وينتظرون وينتظرون ... بالطبع، يشربون قليلاً، ولكنهم ينتظرون منا كما تعرفين خدمات إضافية، ونحن، كل ما نفعله هنا الثرثرة وأقولها بصراحة الثرثرة ولا شيء غير الثرثرة ... هيا!!

(يمسكها من يدها - يسحبها بقوة - يخرجان)

- ستارة -

- اللوحة 9 -

المشهد عبارة عن مشرب رث - صالة متسخة - وراء لمشرب يقف الخمار «هيرمان»، غبي - بدين، درج خشبي على يسار المشهد يؤدي إلى الغرف في الأعلى، عند ارتفاع الستارة - الرقيب إلى المشرب ثملاً - أمامه كأس - يدخن.

هيرمان (إلى الرقيب): أقول لك: السيد «شفايك» لا يحب مثل هذه الأمور يغضب بسرعة، وحين يغضب

الرقيب (ساخراً): يهطل المطر! أليس كذلك؟!

هيرمان: أحذرك، من الأفضل أن تدفع، أنت مدين لي بنصف زجاجة الرقيب (سوقياً): هيه ... هيه ... هيه ... بدأت أرتعش منذ الآن (يشرب) (تدخل ماتيلدا مترقصة بابتذال - في يدها حقيبة تلوح بها - تقف إلى المشرب - هيرمان يضع كأساً أمامها - يخرج امرأة زينة - تضع أحمر الشفاه - تسوي شعرها - الرقيب ينظر إليها بشهوانية) الرقيب: هيه ... هيه! بطة جميلة ... نيئة! ... هيه ... هيه!

(يحاول أن يطوقها - تدفعه) ماتيلدا (إلى هيرمان): ما باله ... كرش الثور ... هذا! ... شرب كثير!

هيرمان (مذعناً): نعم، شرب ولم يدفع (يدخل شفايك - يسمع آخر الجملة - يقترب بحزم من المشرب) شفايك (بقوة): من لم يدفع؟! كيف لم يدفع؟! (هيرمان خائفاً)

الرقيب (ثملاً): هيه ... هيه ... هيه! (شفايك يمسكه من ياقته - يسحبه نحو المخرج - يديرة - يركله في قفاه، - يرميه خارج الملهى - ماتيلدا تشعل لفافة - تدخن - يعود شفايك منظفاً أصابعه) شفايك (إلى هيرمان): أنت! ... يا حيوان! (هيرمان مذعوراً)

تأخذ النقود أولاً وبعدها تقدم الطلبات (ماتيلدا غير مهتمة)

(بنزق): هذا ملهى يا عزيزي هيرمان، ملهى وليس الصليب الأحمر، ألم أخبرك، حياتك في الجيش لا تفيدك في الحياة المدنية إنس كونك خدمت كطاه في قطعات الجيش المتنقلة ... هنا مؤسسة تجارية، ثابتة يا هيرمان ... لا تنتقل ... الزبائن هم الذين ينتقلون، يذهبون فيأتي غيرهم ... وهكذا ...

(يزرع المشرب بخيلاء - ماتيلدا ترقبه -

أعني ... لا تخشى البشر، تحب الحياة،
كما يقال، مرحلة جدا ... إحم، وهذا
صدّقاني ... سر نجاحها ... نعم
بوتو (يقدم نفسه): بوتو .. (ساخرا):
بإمكانك يا سيدتي أن تدعيني «بوتو»
(تبتسم)

ستاركوف (يقدم نفسه): ستاركوف
(يبتسم - يقرعون كؤوسهم)

(تدخل «لورا» جميلة - جذابة - ذليلة
بعض الشيء - ثياب فاضحة - تتقدم ببطء -
يلمحها شفايك - يذهب إليها - ينهرها)

شفايك (صارما): إيه ... أنت! (لورا
مضطربة) هل تعرفين كم الساعة الآن؟!
هذا مكان عمل يا بطتي (يضربها على
قفأها) وليس معرضا للصور
الفوتوغرافية - هيا! ... (يسحبها من يدها
إلى حيث المشرب)

شفايك (مختالا): اسمحالي أيها
السيدان أن أقدم لكما هذه الشطيرة
الطازجة - (بوتو وستاركوف يلتفتان -
يصفران باعجاب)

شفايك (إلى لورا): ما اسمك يا
يماستي...؟ قَدِّمي نفسك للسيدان
لورا (مسحوقة): لورا! ... (ستاركوف
يطوقها من خصرها)

شفايك (متباهيا): نعم ... لورا (إلى
ستاركوف): لن يخيب ظنك أيها السيد،
أعرف أذواق المثقفين (يهمس له): لينة
الطباع .. جدا... لن تندم (ستاركوف
يجذبها إليه)

(إلى **هيرمان**): هيا يا هيرمان، قدم
كأسا للسيدة لورا (هيرمان يقدم كأسا)
(بوتو وستاركوف وماتيلدا ولورا
يقرعون كؤوسهم - يشربون دفعة واحدة -
شفايك - يرقب مثلذنا)

شفايك: إحم! ... أيها السيدان، اسمح
لي .. الأمور (يغمز) عادة تجري في

يدخل «بوتو» يدخل «ستاركوف» في
الأربعين تقريبا - لباس مهمل بعض الشيء
- رشاقة طبيعية - لحية خفيفة ونظارات
طبية صغيرة - «شفايك هامسا إلى ماتيلدا:
مثقفون! ماتيلدا تستعد)

بوتو وستاركوف أمام المشرب
هيرمان (مازال خائفا): نعم! ... من
فضلكما!

بوتو: فودكا
(شفايك يرقب بمكر)
ستاركوف: فودكا

هيرمان (بغباء): الدفع مسيقا، عذرا
(بوتو وستاركوف ينظران إلى
بعضهما البعض - يسارع شفايك)
شفايك: كلا أيها الغبي، ليس كل الزبائن
(يهمس): ألا ترى ... مثقفون أيها
الحمار!

(هيرمان يضع كأسين على المشرب،
بوتو وستاركوف يقرعان كأسيهما -
يشربان ماتيلدا تنظر إليهما بغنج)

شفايك (يقدم نفسه مضافا): إحم!
... عفو! السيدان غريبان ... أعني لستما
من هنا... إحم! ... لا يهم، أقدم نفسي -
صديقكما شفايك - صاحب المؤسسة!

(ينظران إليه بغرابة - يشربان)
شفايك (مصرا): أكاد أقسم، التقينا من
قبل، في مكان ما...

(إلى **هيرمان**): الكأس الأول على
حساب المحل

بوتو (يرفع كأسه): شكرا - في صحتك
سيد «شفايك»

ستاركوف (يرفع كأسه): شكرا ... من
أجل شفايك

شفايك (ينتهاز الفرصة): اسمحالي أن
أقدم لكما السيدة «ماتيلدا»

(ماتيلدا تتقدم - يقبلان يدها - تغنج)
متابعا: سيدة لطيفة جدا، اجتماعية...

وقتها عبثا....
يذهب شفايك إلى المشرب... هيرمان
يصب له كأسا كبيرة من البيرة - يشعل
سيجارا - يدخن بتفاخر - ستاركوف
يرجع - ينزل ببطء - يقف إلى المشرب - لا
يبدو فرحا - هيرمان يضع أمامه كأس
فودكا - ستاركوف يشرب.

تنزل لورا حزينة مطفأة - ذليلة -
مطاطئة... شفايك يرقبها بلا مبالاة -
تسير بخطوات منكسرة إلى المشرب -
شفايك يفرغ كأسه دفعة واحدة ويجأ...
شفايك: حسنا!... الدور الآن... لمن؟
... نعم... دور... لورا

(إلى الرقيب): إيه... أنت.. هيا!
(الرقيب نائم من السكر مسندا رأسه إلى
المشرب)
لورا تمشي خطوتين نحو منتصف
المشهد تقع على ركبتيها - تنتحب مغطية
وجهها بيدها - شفايك يحاول دون جدوى
إيقاظ الرقيب.

ستارة.

النهاية

الإسكندرية 1996

الغرف العليا... (بمرح): هيا اصعدا
وتمتعا بوقتكما لن تندما...
تذكر جيدا، شفايك صديقكما المخلص
لا يغش في هذه المسائل...
(بوتو وستاركوف يأخذان ماتيلدا
ولورا من يديهما - يهمان بالصعود - يدخل
الرقيب - يرى المشهد - يصيح: لورا!)
شفايك: أنت ثانية!!... سأريك
الرقيب (مذعورا): عندي نقود...
أحضرت معي... هنا في جيبتي (يريه
النقود)
(بوتو وستاركوف والمرأتان
يصعدون)

الرقيب: ولكن... لورا! (لورا لا تهتم)
شفايك (إلى الرقيب الذي مازال ينظر
إلى لورا): دورك يا عزيزي بعد هذين
السيدتين هنا، كل شيء يسير بنظام -
بهدوء - بشاعرية... بأدب... بتفهم...
بليونة...
(فخورا): هذا ملهى يا عزيزي وليس
قطعة عسكرية

(كمن تذكر شيئا): آه... نسيت... الدفع
سلفا... حالا... دون إبطاء... دون جدل
(بالآلة): حسنا!... (يمد يده - الرقيب
يدفع - شفايك يعد النقود - يضعها في
جيبه)

(لامباليا): من أعجبتك من السيدتين؟
الرقيب (مذعنا): لورا
شفايك (إلى هيرمان): سجّل يا
عزيزي هيرمان... الدور القادم هو من
حظ لورا!

(الرقيب مصعوقا يذهب إلى المشرب،
هيرمان يصب له كأسا بجرعه دفعة
واحدة - ينظر إلى الأعلى نحو الغرف)
شفايك (إلى الرقيب): اختيار موفق
صدقني... أتكلم عن تجربة، سيدة
مطواعة - ذكية - اجتماعية - ولا تضيع

الحركة البينية في البائية العبري، لذي الرمة

للدكتورة

نسيمة الغيث

ط ١ سنة ١٩٩٤م

الناشر: عين

للدراستات

والبحوث

الإنسانية

والاجتماعية-

القاهرة

قراءة:

د. السيد

مصطفى

السنوسي

ذو الرمة، غيلان بن عقبة، شاعر أموي،
ولد حوالي سنة 77 هـ وتوفي سنة 117 هـ،
عاش في أزهى عصور الشعر، وعصور
اللغة أيضاً، حقبة الشغف بجمع
النصوص والاهتمام بالغريب المتمثل في
الأراجيز التي راجت في هذه الحقبة
رواجاً عظيماً، مما انعكس على شعر ذي
الرمة، حتى قيل: لقد حوى شعره ثلث
اللغة.

وقد نال شاعرنا عناية القدماء
والمحدثين، فمن القدماء يجعله ابن سلام
الجمحي رابع الطبقة الثانية من شعراء
الإسلام. كما روى حماد الراوية كلمة
للكميت حين سمع أبياتاً لذي الرمة، قال:
هذا والله ملهم.. أحسن ثم أحسن. وقال
حماد نفسه: قدم علينا ذو الرمة الكوفة،
فلم أر أقصَح ولا أعلم بغريب منه. كما أفرد
أبو بكر أحمد بن أحمد الصنوبري شرحاً
لبائية ذي الرمة، أهم قصائد ديوانه (١).

ومن المحدثين كتب الدكتور يوسف خليف دراسته القيّمة «ذو الرمة: شاعر الحب والصحراء» (2). كما كتب الدكتور حسن عباس نصر الله كتابه «ذو الرمة شاعر الصحراء» (3). كما جعلت الدكتورة حسنة عبدالسميع محمود شعر ذي الرمة موضوعاً لرسالتها في الدكتوراه بعنوان «شعر ذي الرمة: تفسير فني أسطوري» (4).

وإذا كان الرجل وشعره قد نالا عناية من القدماء والمحدثين فإن قصيدة بعينها من ديوانه حظيت بعناية خاصة، تلك هي القصيدة البائية التي مطلعها:

**ما بال عينك منها الماء ينسكب
كأنه من كلي مفرية سرب**
فقد اهتم القدماء بهذه البائية حتى أطلق بعضهم عليها وصف الكبرى، فقال: «البائية الكبرى» (5).

والشاعر نفسه منح قصيدته تقديراً خاصاً حينما قال: «من شعري ما طأوعني فيه القول وساعدني، ومنه ما أجهت نفسي فيه، ومنه ما جنت به جنونا» (6). وبعد أن يذكر النوعين الأولين، يقول وأما ما جنت به جنونا فقول:

ما بال عينك منها الماء ينسكب (6)
ويروى أن جريراً قال: ما أحببت أن ينسب إلي من شعر ذي الرمة إلا قوله: «ما بال عينك منها الماء ينسكب».

فإن شيطانه كان له فيها ناصحاً (7). وأيضاً يروي المرزباني - في موشحه - خبراً منسوباً إلى جرير قال: «لو خرس ذي الرمة بعد قصيدته:

ما بال عك منها الماء ينسكب، كان أشعر الناس» (8).

كما عدّ أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي صاحب جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام - عد هذه البائية من

القصائد الملحمات، أي التي تميزت بالنظم الفائق (9).

ويبلغ تقدير هذه القصيدة مداه حين نعلم أنها أفردت بالشرح - دون بقية شعر ذي الرمة - أكثر من مرة، وقد أشار بروكلمان إلى ثلاثة من هذه الشروح: أحدها للحسين بن علي الزوزني، والآخر لأبي بكر أحمد بن محمد الصنوبري (مرت الإشارة إليه)، والثالث لشارح لم يعينه بروكلمان (10).

ولم يجد المستشرق كارلو نالينو أقرب إلى ذهنه من هذه البائية حين أراد أن يستشهد على مذهب ذي الرمة في الشعر وأنه أقرب إلى طبائع شعراء الجاهلية، وأنه يختلف عن معاصريه الذين أخذوا من حضارة عصرهم وطبائعه بنصيب فجاج شعريهم وسطاً مثل الفرزدق وجرير والأخطل (11).

ومن الدراسات الحديثة التي اهتمت بهذه القصيدة ما قام به الدكتور شوقي ضيف في كتابه «التطور والتجديد في الشعر العربي» الذي اهتم فيه برصد ملامح التطوير والتجديد في العصر الأموي بالوقوف عند الألوان الجديدة في لوحات ذي الرمة في قصيدته هذه (12).

كما توقف الدكتور إحسان عباس، في كتابه «فن الشعر»، عند بائية ذي الرمة باعتبارها نموذجاً يستجيب للمنهج النقدي الحديث الذي يرى أن الشعر لغة رمزية تتصل في طبيعتها بالأحلام والنفسية البدائية والقصص الشعبية والمعجزات والشعائر والأساطير، ويسجل لذي الرمة ما يعتبر كشفاً عن اتجاه عام في قصيدته، وهو تصوير صراع الأحياء، مع الانتصار للحياة على الموت (13).

ويستدعي الدكتور يوسف خليف

المقصد وتحقيقا للمصير، ويخوضه حيوان الصحراء. في صورته النمطية. بالمثل، كما يمثل الصائد الوجه الظلي له، وتتوقف الباحثة عند التشكيل الفني للصور، ذلك التشكيل الذي يصنع هيكلها الشامل ويربط بين مكوناتها، وستتوالد عند ذلك صور أخرى تأخذ أماكنها في تكوين اللوحة الشاملة.

ومع إقرار الدكتور نسيمة الغيث بأن ليس من مطالب دراستها الإشارة إلى مبالغات في تطبيق المنهج الأسطوري وما أدى إليه من تداعيات، فإنها تطرح سؤالاً لا محيد عن بحث علمي لجوابه، وهو: هل هذا التراث الأسطوري - مهما تكاثف وتعاضم - كان قد انتهى - بأية درجة منه - إلى عصر ذي الرمة ولو متحورا في أشكال أخرى، وتسل إلى ثقافة الشاعر؟ وإذا صح شيء من هذا، فكيف غفل عنه النقد القديم؟

ومهما يكن من أمر هذه التفسيرات السابقة جميعاً فإنها تدل على مقدار ما لاقى البائية من رعاية النقد المحدثين، وعلى مدى استجابة هذه البائية لمناهج نقدية مختلفة، مما يؤكد غنى القصيدة وترامي دلالاتها واشتمال تراكيبها على أبعاد وفلسفات مختلفة. وإذا كانت هذه الدراسات قد استوعبت أهم ما أثير حول شعر ذي الرمة - بعامة - من قضايا، وما بذل نحو البائية - بخاصة - من عناية، فإن من الثابت يقينا أن هذه الدراسة - التي نقرأها الآن - للدكتورة نسيمة الغيث، هي أول دراسة كاملة عن هذه البائية استوعبت كافة جوانبها، وأوفت هذه الجوانب الجمالية حقها من الدرس والتمحيص. هي دراسة اعتمدت النظر إلى نص البائية نظرة كلية متماسكة، فالقصيدة ليست من مقدمة وغرض،

مقطوعات من البائية في أكثر من عشرين موضعا من كتابه الرائد «ذو الرمة: شاعر الحب والصحراء» عند عرضه لمناظر الصيد، وعند ذكره للوحدة العاطفية في القصيدة، كما يشير إلى عناية ذي الرمة بالجزئيات والتفاصيل في الصور الفنية، وإلى حرصه على اختيار الأوضاع التي تعرض فيها هذه الصور (14)، وذلك في غير مكان من البائية.

أما الدكتورة ثناء أنس الوجود فلإنها عرضت لعصر متطاوّل، ولظاهرة فنية عامة في رسالتها: «تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي: دراسة نصية في تحولات البنية والمضمون» - فمن غير المتوقع أن يستأثر ذو الرمة بفصل خاص، ومع ذلك فإن المدى الذي يشارك فيه شاعرنا في تحولات البنية والمضمون ماثل في الاختيارات النصية التي اعتمدت عليها الدكتورة ثناء أنس الوجود، والثور والحمار الوحشيين في البائية يأخذان مكان الأهمية في الفصل الذي عقده الباحثة لمشاهد الصيد، والجديد الذي قدمته يتجلى في القراءة الأسطورية التي أرجعت مثول الثور الوحشي وحركته وصراعه وانتصاره إلى تقديس قديم باعتباره رمزا على المعبود السماوي، القمر، على أرض الجزيرة العربية (15).

وتبلغ هذه النزعة الأسطورية في تفسير الشعر القديم وكشف رموزه مداها حين جعلت الباحثة حسنة عبد السميع عنوان رسالتها للدكتوراه: «شعر ذي الرمة: تفسير فني أسطوري».

ويكون للباحثة وقفة مع البائية في لوحاتها الثلاث، التي يربط بينها - كما ترى الباحثة - أنها تطويع على (طقس العبور) الذي تخوضه الناقاة بحثا عن

يستخلص من تجاور اللوحات فيها ثانياً ثم على ثنائيات التركيب الدرامي في لوحات القصيدة ثالثاً، ثم حاولت أن تكشف لهذه البائية أساساً فنياً وفلسفياً هو الذي اعتمد عنواناً للدراسة «الحركة البينية في البائية الكبرى».

والواقع أن مصطلح «البينية» من المصطلحات المتولدة حديثاً جداً نتيجة الثورة المعرفية المعاصرة وما يرتبط بها من تثوير جذري لتكنولوجيا الاتصالات وتبادل المعلومات، هو مصطلح حديث الولادة بالقياس إلى غيره من المصطلحات، متوثب بالحياة وواعد بما تؤكد دلالاته من إمكانات وآفاق رحبة من تجاوب دوائر المعرفة المعاصرة، يشير إلى ذلك ما أفاد به الدكتور جابر عصفور من قرب ظهور موسوعة عالمية جديدة «بينية» الاتجاه تصل ما بين دوائر العلوم والفكر وتصدر في الأشهر الباقية من هذا العام 1997م (16).

وإذا كانت الباحثة الفاضلة اعتمدت «البينية» أساساً فنياً وفلسفياً لقصيدة ذي الرمة، فإنها نظرت إلى «الحركة البينية» بمعنى الحركة في نسيج القصيدة من أول بيت فيها إلى آخر بيت، على أساس أن كل ما هو «بيني» إنما يقع بين قطبين محددين تحركاً وامتزاجاً واختلطاً لصنعه، ينطبق هذا على الألوان والجهات والأزمنة والأفعال وسائر الصفات العرضية، بدأت الباحثة بعنصر الزمان الذي يبدو - لدى الشاعر العربي القديم - خصماً عنيداً، دائماً يرحل الأحباب ويحول دون الأمان. إن (حرب الزمان) يمثل نقطة البدء في القصيدة، فقد رحل قوم الحبيبة واحتملوا معهم، ولقد غفل الشاعر - بتأثير حبه الجارف - عن قانون الوجود، أن لا شيء يبقى على حاله :

وإنما هي في غرض واحد اختلف في تحديد مراحلها ومراميها. وحين تتبعت الباحثة الخط الطولي للقصيدة وجدت أن البدء - على غرار القدماء - يبتث شجن الشاعر وحزنه أمام أطلال الحبيبة النازحة (الأبيات من 10-1) ثم يأخذ الشاعر في وصف جمال هذه الحبيبة حسياً ونفسياً (الأبيات من 11-22) ثم يعيده الوصف إلى الحنين والذكريات الجميلة (البيتان 23، 24) ثم يهرب إلى الخيال، جراء قسوة الهجر، فيزور الحبيبة على جناح الطيف (الأبيات 25-27)، وتتم هذه الزيارة المتخيلة على ناقة يأخذ في وصفها (البيت 28-35) ويشبهه هذه الناقة بالحمار الوحشي من حيث القوة، ويروي قصة هذا الحمار ومعاناته (الأبيات من 36-51)، يكون الصياد المترصد للحمار الوحشي بعض هذه المعاناة فيصف معركة الحمار مع الصياد، وكيف نجا الحمار (الأبيات من 52-61) ثم ينتبه إلى أن وصف ناقته هو الأصل فيعود إليها ليشبهها بالنور الوحشي فيأخذ في تصويره (الأبيات من 62-80) ولهذا الثور معاناته مع كلاب الصيد فيصف معركته معها (الأبيات من 81-101) ثم يقدم صورة ثالثة لناقته فيشبهها بذكر النعام ويروي جانباً من صفاته ومعاناته (الأبيات 102-126) وكما في كثير من قصائد الشعر القديم تنتهي القصيدة نهاية مفتوحة - إن صح التعبير - فبقصة الظليم مع أنثاه وصغارها تنتهي قصيدة ذي الرمة، ولا نجد علاقة بين هذه القصة الأخيرة وتساؤلات البداية في القصيدة، (فهو ختام كلام ختام) على حد تعبير الدكتور نسيم الغيث.

إن الدراسة التي بين أيدينا اعتمدت على البناء اللغوي للقصيدة أولاً، وعلى ما

لا أحسب الدهر يبلى جِدةً أبداً
يقول هذا بعد أن وقف على أطلال قوم
الحبيبة وبكى، وأعظم ما تشير إليه
الأطلال فعل الزمان في الأشياء:

يبدو لعينيك منها وهي مزمنة

نؤى ومستوقد بال ومحتطب

وبدهي أن العنصر المكمل للزمان إنما
هو المكان، وهو ألصق بالشعر، لأنه مادي
متجسد قادر على أن يترك على صفحة
مخيلة الشاعر ملامح ثابتة قادرة على أن
ترتقي إلى مستوى الرموز، ولقد دار
شعر صاحبنا في البيئة الصحراوية، فلم
يغادرها الشاعر أبداً، تلك البيئة التي
عرفت بكثرة أنواع النبات والحيوان
الصحراويين مما يندرج ضمن ملامح
البيئة المتغيرة، كما تنطوي صفحة
الصحراء على الكثبان والأودية وحبال
الرمل وعيون الماء، مما يعد من الملامح
الطبيعية الثابتة، وقد يربط ذو الرمة
«بينية» الزمان بـ«بينية» المكان فيحقق
توازناً جمالياً بديعاً، كما في هذا البيت:

بين النهار وبين الليل من عقد

على جوانبه الأسباط والهدب

وليست «الحركة البينية» قاصرة على
عنصري الزمان والمكان، بل إن كل عنصر
في القصيدة يتحرك: الأشياء المادية،
والمشاعر النفسية، والأفكار، وحتى رحلة
الخيال في المنام إنما هي حركة أيضاً، إن
القصيدة تموج بالحركة من أولها إلى
آخرها، وذلك ما يحسب في ميزانها، لأن
الحركة تعني مغادرة وضع أو نقطة أو حالة
أو شعور بالانتقال والتحول إلى غيره الذي
يكون مختلفاً وليس بالضرورة نقيضاً.

إن مطلع القصيدة يبشر بهذه السيطرة
الحركية «البينية»:

ما بال عينك منها الماء ينسكب

كأنه من كلى مفرية سرب

فاستخدام صيغة المضارع (ينسكب)
يعني أن الفعل حاضر وأن الانسكاب
يحدث الآن، وأن الدمع قد غادر العين ولم
يصل بعد إلى مستقره.

ثم إن الرحلة المتخيلة ما بين أطلال
«مي» وديارها التي احتملها قومها إليها -
إنما هي حركة أيضاً، حقا إن الشاعر لم
يحرص على بلوغ ديار محبوبته ليعرف
ماذا جرى بينها وبين زوجها وأهلها وإن
يكن في الخيال، وبذلك ظلت الرحلة
المتخيلة معلقة كان لم تكن إذ شغل بناقته
وصحبته لها حتى ليتمكن القول إن «جسد»
القصيدة يتشكل في جوهره من الناقاة
والتداعيات التي استمدتها للتشبيه
والتنظير، فأصبحت الناقاة غاية في ذاتها،
وكما كانت الرحلة المتخيلة حركة «بينية»،
فكذلك علاقة المشابهة بين الناقاة والحمار
الوحشي والثور والظليم وأنثاه، علاقة
ملبنة بالحركة أيضاً:

فبعد أن ينتقل بنا الشاعر من رحلته
الخيالية إلى ناقته وتشبيه وثبها بوثب
المسحج (الحمار الوحشي) يأتي بكثير من
صفات هذا الحمار وأفعاله بحيث ينسبنا
ناقته تماماً، فهذا الحمار الوحشي يتحرك
في أرض معروفة، ويبدأ رحلته إذا أصغر
قرن الشمس، يتجول في الصحراء
ليعرف حاجته ويحدد هدفه، وعند (عين
آثال) يكمن الصياد وقد أعد سهامه الزرق،
وما يكاد الحمار وآتته يحسون جرعة ماء
حتى تتطلق السهام فتولي الحمر الأدبار
ناجية بحياتها:

رمة فأخطأ والأقدار غالبية

فانصعن والويل هجيراه والحرب

إن هذه الحركة البينية نفسها تتحقق
في حالة الثور الوحشي أيضاً وإن اختلفت
الصور، فالمكان (وهبين) والثور به
مجتاز، وليس له وطن، ولهذا قضى الثور

غريباً أن اختص هذا الوصف بالأنثى من النعام (الصعلة) فهي أم فيها رقة وطمأنينة، لكنها - وقد تنبّهت إلى المسافة بين موقعها وموقع فراخها - عدت مع الظليم في اتجاه فراخها (بنات البيض) غير أن الوصف بالسرعة جاء مختصاً بها وحدها، وهذه هي قوة الأمومة في أجلى معانيها. ولم تقتصر «الحركة البينية» في هذه اللوحة على الظليم وأثاثه، بل تعدتهما إلى فراخهما أيضاً التي خرجت من البيض زعراً لا لباس عليها:

جاءت من البيض زعراً لا لباس عليها
إلا الدهاس وأم برة وأب
فهكذا تتولد الحركة من الجمود لتبدأ
حياة جديدة.

وهكذا نجد أنفسنا أمام لوحات متجاوزة. لكل منها استقلالها وكمالها الخاص، ولها كذلك نصيبها في الخط المشترك العام للقصيدة، مما يستدعي إلى الخاطر فلسفة الزخرفة الإسلامية التي تقوم على الوحدة المتكررة المستمرة، تعبيراً عن الثبات والاستمرار في آن معا. كما أن كل لوحة من هذه اللوحات تنهض على تشكيل درامي واضح يقوم فيه صراع حاد بين طرفين، صراع لا هوادة فيه، صراع الحياة والموت، ولا بد أن يفوز فيه أحد الطرفين.

وهكذا تتجلى «الحركة البينية» بأوضح صورها، كما يلمس القارئ أن هذه اللوحات قد خرجت عن وظيفتها المعلنة، وهي أن تكون مشبهاً به لنانة الشاعر، وتجاوزت هذه الوظيفة لأن تكون مقصودة لذاتها محققة - كل في تكوينها الخاص - قدراً واضحاً من التكامل، كما أن اللوحات معا، تقوم على وحدة الشعور، مما حقق للقصيدة أعظم قدر من التماسك في الشكل، ومن التوحد في المعنى.

ليلته (ضيفاً إلى أرطاة) إلى أن تمكن من العودة إلى كناسه، ولكن المطر هاجمه حتى اضطر إلى هدم الكناس والرحيل عنه مع أول ضوء، وهنا:

هاجت له جوع زرق مخصرة
شواذب لاحها التغريث والجنب
غضف مهترتة الأشداق ضارية
مثل السراحين في أعناقها العذب
ومن ورائها صياد هي أدواته في
الحصول على رزقه، فلم يكن بد من المعركة، وكاد الثور يفقد حياته، ولما أحس حرارة أنفاس هذه الكلاب المدربة تلفح عرقوبه وذنبه استدار إليها، واستجمع قواه، وأخذ في طعنها حتى أثخنها فانشنت تعلق جراحها، ومضى الثور لا يصدق بنجاته.

أما في لوحة الظليم (ذكر النعام) وأثاثه وأفراخهما فالطرف الآخر ليس الصياد كما في لوحة الثور الوحشي وأثاثه، وليس كلاب الصيد المدربة كما في لوحة الحمار الوحشي، إنما الطرف الآخر هو الصحراء ذاتها، فهذا الظليم رغم سرعته، ورغم أن لوحته صنعت أساساً لتدل على سرعة ناقة ذي الرمة، فإن محنته إنما هي بعده عن صغاره، وانفراده في الصحراء، فما يكاد يلتقي (بالصعلة) أثناؤه حتى ينطلقا معا إلى صغارهما وقد خافا عليها سباع الأرض التي لا ترحم، فهذا الانطلاق غاية في السرعة خاصة من لدن الأم (الصعلة):

كأنها دلو بئر جد ماتحها
حتى إذا ما رآها خانها الكرب
هذه الأيام بين حركتين: صعود مجهد وسقوط مندفع، فمن هذا الصعود الشديد والسقوط العنيف معا تحققت لشاعرنا هذه الصورة النادرة التي توحد بين الحركة الحسية والحركة النفسية، فليس

وقارئ هذه الدراسة الرائدة للدكتورة نسيم الغيث سوف يكتشف أنها قد قرأت الديوان بكامله قراءة متأنية - ولم تكتف بقراءة القصيدة - حتى تم لها اكتشاف الحركة البيئية في القصيدة، وأوجه تشكلها، وأساس وجودها، وكان هذا الاكتشاف تفريعاً على مبدأ أقنعت به قراءة الديوان، وهو أن ذا الرمة شاعر مدقق تتجلى دقته الشعرية في وصفه لمظاهر الطبيعة من حوله عامة، ولما فيها من حيوانات خاصة، كما تتجلى دقته حين يعرض للألوان وتركيبها بدرجات متفاوتة، فيستشف صور الأشياء ويتمعنّها، فلا يهمل الظلال، ولا يسقط الفروق، ولا يغفل عن الإطار الشامل. وتتجلى الدقة الشعرية لذي الرمة بملاحظة «الحركة البيئية» في البائية وبنائها العام، بما يدل على أن كل شيء في هذه القصيدة يتحرك بحثاً عن الأمل المفقود، عن النجاة، عن الحياة، حركة إرادية قاصدة تواجه بحركة إرادية مناقضة، بما يعني أن طرفاً من طرفي الصراع يتجه عكس اتجاه الطرف الآخر، وهذا هو ما يصنع الصراع ويعمق الحس الدرامي في القصيدة، فحركة الشاعر والناقة معاكسة لحركة الزمان والمكان، وحركة الحمار الوحشي وأتته نقيض حركة الصياد، وحركة الثور الوحشي، كذلك هي نقيض حركة كلاب الصيد، ثم تكون حركة الظليم وصعلته (ذكر النعام وأنثاه) نقيض حركة الزمان والمكان مرة أخرى، وهكذا تتجلى «البيئية» بأقوى صورها كما تتضح الدقة الشعرية بأوضح ما يكون. وكل ذلك يتأتى في القصيدة دون تفاوت في الصياغة، ولا اختلاف في الشعور، ولا اضطراب في الأفكار، بل نجدها متدفقة في سياق

هوامش

- 1 - حققه محمد مصطفى حلاوي - نشر مؤسسة الرسالة - بيروت 1985 م.
- 2 - نشر دار المعارف بمصر 1970 م.
- 3 - نشر مؤسسة الوفاء - بيروت 1984 م.
- 4 - مخطوطة - كلية الآداب - جامعة عين شمس 1992 م.
- 5 - ديوان ذي الرمة ج 2 - هامش ص 1332 - تحقيق عبد القدوس أبو صالح - بيروت 1982 م.
- 6 - الأغاني - ج 18 - ص 22، 23 - الهيئة العامة للكتاب 1970 م.
- 7 - السابق.
- 8 - الموشح ص 272 تحقيق علي محمد البجاوي - دار نهضة مصر - القاهرة 1965 م.
- 9 - جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ص 744 - تحقيق علي محمد البجاوي - دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
- 10 - تاريخ الأدب لبروكلمان ج 1 ص 223 ط 4 - دار المعارف بمصر - ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار.
- 11 - تاريخ الآداب العربية لكارلو نالينو ص 158 - دار المعارف بمصر 1954 م.
- 12 - التطور والتجديد في الشعر الأموي - ط 8 - سنة 1987 م - ص 243، 268.
- 13 - فن الشعر، لإحسان عباس - ص 205 - دار الثقافة - بيروت.
- 14 - ذو الرمة: شاعر الحب والصحراء، ليوسف خليف - ص 243 - 271، دار المعارف 1970 م.
- 15 - تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، للدكتورة ثناء أنس الوجود - ص 113، 114 - مكتبة الشباب - القاهرة 1990 م.
- 16 - آفاق العصر للدكتور جابر عصفور ص 43 وما بعدها إلى ص 52 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997 م.